詩談陵迦

三民文庫 87 ① / 葉嘉瑩著 / 三民書局印行

葉嘉瑩著

迦陵談詩（一）

三民書局印行

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/poetryonlinga0000vari

三民文庫編刊序言

書是知識的滙集，知識是人人必備的，因而書是人人必讀的；我們出版界的責任，就是要提供好書，供應廣大的需要。不但在內容上要提高書的水準，同時在價格上也要適合一般的購買力，至於外觀求其精美，當然更是印刷進步的今日應該做得到的。

知識是多方面的，社會科學、自然科學的知識，文學、藝術、哲學，歷史的知識，莫不為人所必需，推而至於山川人物的記載，個人經歷的回憶，也都包括在知識的範圍以內；這樣廣博知識的滙集，就是我們所要出版的三民文庫陸續提供的讀物。

在歐美日本等國，這種文庫形式的出版物，有悠久的歷史及豐富的收穫，人人愛讀，家家傳誦，極為我們所欣羨。近年來我國的出版界，在這方面亦已有良好的開始；我們願意站在共求文化進步的立場並肩努力，貢獻我們微薄的力量，參加載種的行列。我們希望得到作家的支持，讀者的愛護，同業的協作。

中華民國五十五年雙十節

三民書局編輯委員會謹識

行政院新聞局登記證局版臺業字第〇二〇〇號
著作權執照臺內著字第二〇二四六號

中華民國五十九年四月初版
中華民國七十五年八月五版

©迦陵談詩（一）

基本定價壹元壹角壹分

版權所有
翻印必究

著作者　葉嘉瑩
發行人　劉振強
出版者　三民書局股份有限公司
印刷所　三民書局股份有限公司
臺北市重慶南路一段六十一號
郵撥：〇〇〇九九八一五號

CHIA LING T'AN SHIH

CONTENTS

1. CHUNG-KUO SHIH-T'I CHIH YEN-CHIN (THE FORMAL DEVELOPMENT OF THE CHINESE CLASSICAL POEM) 1
2. T'AN KU-SHIH SHIH-CHIU-SHOU CHIH SHIH-TAI WEN-T'I (ON THE DATE OF THE *NINETEEN OLD POEMS*) 9
3. I-TSU I-TUNG NAN-CHIEH TE HAO-SHIH (A NEW INTERPRETATION OF VERSES FROM THE *NINETEEN OLD POEMS*) 21
4. LUN T'AO YÜAN-MING CHIH 'JEN-CHEN' YÜ 'KU-CH'IUNG' (ON T'AO YÜAN-MING) 45
5. LUN TU FU CH'I-LÜ CHIH YEN-CHIN CHI CH'I CH'ENG-HSIEN CH'I-HOU CHIH CH'ENG-CHIU (TU FU'S SEVEN-WORD REGULATED VERSE: ITS ANTECEDENTS AND ITS INFLUENCE) 56
6. SHUO TU FU *TSENG LI PO SHIH* I SHOU (A POEM FROM TU

中國詩體之演進

中國之詩歌，自詩經的風、雅、頌，以迄於今日的新詩，已有將近三千年之歷史（商頌存疑不計，周頌一部分爲周初之作殆無可疑，其時代約在紀元前十一世紀之時），欲以數千字作完整之介紹，其勢自有所不能，本文但就中國詩體之演變略作一簡單之說明。

中國最早的一部詩歌總集是詩經（詩經以前之古歌謠，一則不盡可信，再則未能成體，故從略），詩經中的詩歌，雖二言至八言之句法俱備，然就其整體言，則以四言爲主。此種四言之句，在句法之結構及節奏之頓挫各方面，皆爲最簡單而最完整的一種體式，是以晉摯虞卽云：「雅音之韻四言爲善」，以爲其足以「成聲爲節」（文章流別論），蓋一句之字數如少於四言，其音節則不免勁直迫促，不若四言之有從容頓挫之致，是以中國最古最簡之一種詩體，爲詩經所

FU TO LI PO). ……129
7. TSUNG I-SHAN *CH'ANG-O SHIH* T'AN CH'I (ON LI SHANG-YIN'S POEM "GODDESS IN THE MOON"). ……157
8. LI SHANG-YIN *YEN-T'AI SSU SHOU* (LI SHANG-YIN'S *FOUR YEN-T'AI POEMS*). ……171
9. T'SUNG PI-CHIAO HSIEN-TAI TE KUAN-TIEN K'AN CHI SHOU CHUNG-KUO CHIU-SHIH (TO DISCUSS SOME CHINESE CLASSICAL POEMS FROM A MODERN VIEW). ……242
10. HSÜ *HUAN-HUN-T'SAO* (A PREFACE FOR CHOU MENG-TIEH'S POEMS). ……284
11. CHI SHOU YUNG-HUA TE SHIH (SOME POEMS ON FLOWERS). ……290
12. YU *JEN-CHIEN TZ'U-HUA* TAN T'AO SHIH TE HSIN-SHANG (WANG KUO-WEI'S *JEN-CHIEN TZ'U-HUA* AND THE APPRECIATION OF POETRY). ……316

這種新體詩的形式除漢初偶有作者外，却並未爲後世之詩人所沿用，而反被賦家所繼承了。是楚辭雖爲詩歌之別裔，實毋寧尊之爲辭賦之初祖也。

嬴秦傳世既短，純文藝之發展又爲法家之政治所限，是以無可稱述。爰及劉漢，其初亦不過仍模擬詩經楚辭之舊（前者如韋孟諷諫詩、唐山夫人房中歌；後者如高祖大風歌，及武帝瓠子、天馬諸歌），這種消沉的氣象，直到樂府詩興起纔得到轉機，而有了新的開拓和成就。樂府詩的本義，原只爲一種合樂之歌辭，就其廣義者言，則詩經及楚辭之九歌皆可稱爲樂府詩；然若就其狹義者言，則樂府詩實始於西漢武帝之世，漢書禮樂志云：「武帝定郊祀之禮，……乃立樂府，采詩夜誦，有趙代秦楚之謳。以李延年爲協律都尉，多舉司馬相如等數十人造爲詩賦，略論律呂，以合八音之調。」當時之樂府詩，其歌辭之來源有二：一則出于士大夫之手，一則采自民間歌謠；其樂譜之來源亦有二：一則爲繼承詩經楚辭之舊調，一則爲受西域胡樂影響之新聲；至其歌辭之體式，則有承詩經之四言體者，有承楚辭之騷體者，有出自歌謠之雜言體者，而其間最可注意的一種，則是由新聲的影響所逐漸形成的一種五言的體式。漢書佞幸傳云：「延年善歌爲新變聲……所造詩謂之新聲曲。」而漢書外戚傳所載其侍上起舞所唱的一首佳人歌，則除第五句外，通篇皆爲五言，吾人於此不難覘知五言之體式受新聲影響而逐漸形成的跡象，但這只是樂府詩的五言化而已，眞正五言古詩的興起則在東漢之世。

代表之四言體，此正爲必然之勢。惟是此種四言之句雖足以「成聲」，然而却缺少回旋轉折之餘地，典重有餘，而變化不足，後世除一些古典之作，如箴、銘、頌、贊、及駢文之一部仍時用四言之句法外，至於抒情之詩歌，則漸離棄此典重甚至板滯之形式而另闢他途。其繼承此一詩禮而寫作之詩人，如兩漢之韋孟，仲長統諸人之作已乏生動之趣，魏晉之世，曹孟德、陶淵明二家之作雖頗有可觀，然亦已不過爲四言詩之回光餘影而已，是以梁鍾嶸已有「世罕習焉」之嘆（詩品序），自茲而後，作者益尠，於是此種詩體，遂成爲一種歷史上的遺跡了。

時代較詩經稍晚的一種新興詩體，則是南方的作品楚辭所代表的騷體。（其句法蓋以三言爲基礎，雜以分字些字等語詞，而或先或後與二言、四言、配合運用。）詩經的四言體，因其音節頓挫之簡單整齊，故其所表現之風格爲樸實典雅；楚辭的騷體，則因句法之擴展，及語詞之間用，故其所表現之風格爲變化飛動，且因句法之擴展，篇幅亦隨之有極大之延長，此種擴展和延長，使詩歌有了散文化的趨勢，於是楚辭的騷體，遂逐漸由詩歌中脫離出來，發展而爲賦的先聲。劉勰文心雕龍詮賦篇云：「靈均唱騷，始廣聲貌，然則賦也者，受命於詩人而拓宇於楚辭者也。於是荀況禮智，宋玉風釣，爰錫名號，與詩畫境，六義附庸，蔚成大國，述客主以首引（按賦多設爲客主問答之體，而楚辭之卜居漁父實倡之於先），極聲貌以窮文，斯蓋別詩之原始，命賦之厥初也。」是以楚辭在戰國之世雖可視爲「風雅寢聲」而後「奇文鬱起」的一種新體詩，但

兩漢而後，自魏晉以至南北朝，則是我國詩歌由古體至律體的一個轉變時期，因爲此一時期正當我國文學史上唯美主義之全盛時代，作者對藝術技巧之運用既日益重視，討論亦日益精微，於是遂產生了聲律與對偶之說。這兩種說法的興起，實在是對中國文字的特性有了反省與自覺以後的必然產物。因爲中國文字最明顯的特色可以說有兩點：其一是單形體，其二是單音節。因爲是單形體，所以宜於講對偶；因爲是單音節，所以宜於講聲律。關於對偶的運用，我們自張衡，王粲、陸機諸人的詩賦裡，已可窺見其日趨工整之勢；至於聲律之說，則雖早有注意及之者，如司馬相如答盛覬問作賦之所謂「一經一緯，一宮一商」，陸機文賦之所謂「暨音聲之迭代，若五色之相宣」，然此仍不過指自然之音調而已。迄於宋齊之間，由於佛經梵音轉讀之影響，聲韻之分辨乃更趨精密，至周顒作四聲切韻。沈約作四聲譜，四聲之名因以確立，而中國之美文遂亦因對偶聲律之日益講求，而得到一大進展，此卽爲四六文之形成與律詩之興起。所謂律詩一方面須講求四聲的諧調，一方面須講求對偶的工整，其相對之二聯必須音節相等，頓挫相同，而且須平仄相反，辭性相稱，這種格律體式實在是中國文字的特色所能表現的美的極致，而兩晉南北朝就正是這種律體由醞釀漸臻成熟的一個時期，我們從謝靈運、顏延之、謝朓、沈約、以迄何遜、陰鏗、徐陵、庾信諸人的詩中，可以清清楚楚地看到這種演進的痕跡。

至於唐朝，則是我國詩歌的集大成時代，它一方面繼承了漢魏以來的古詩樂府使之更得到擴

關於五言詩之起源，說法頗爲紛紜，然求其可信，則最早的一首完整的五言詩，自當推東漢班固之詠史詩爲代表。至於世所傳西漢之世的枚乘之古詩，及蘇李贈別班婕妤諸作，則自魏晉以來已多疑之者。摯虞文章流別論云：「李陵蘇作，總雜不類，元是假託，非盡陵作。」劉勰文心雕龍詩篇云：「李陵班婕妤見疑於後代」，鍾嶸詩品之評古詩亦云：「雖多哀怨，頗爲總雜，固疑是漢代中曹王所製。」我們試將這些詩歌與班固的「質木無文」的詠史詩（語見詩品序）相較，就知道這些「婉轉附物怊悵切情」的五言詩（文心雕龍明詩篇評古詩），完成於班氏以前是不可能的一件事。是西漢當僅爲五言詩之醞釀時期，至東漢而五言之體式始具，其後作者漸多，建安之世乃「彬彬稱盛大備於時」（詩品序）。一時曹公父子風起於上，鄴中諸子雲從於下，「騁節縱轡一」，「鶩絡爭驅」（文心雕龍明詩篇），於是五言詩不但在形式上達到了完全成熟的境界，內容上亦因作家之輩出，而有了多方面的拓展和嘗試，這種成熟和拓展，奠定了五言詩體的難以動搖的地位，於是五言遂取代了詩經與楚辭的兩種體式，而成爲我國詩人沿用千餘年之久的一種正統詩體。在這種演變之間有一件頗可注意的事，即是以音節句法論，四言及騷體多與散文有相通之處（騷體去其「兮」字則句法頗近於文，四言體兩字一頓亦與散文之四字句頓挫相同），而五言詩之句法及音節則與散文迥異，散文之五字句，其句法多爲上三下二，五言詩之句法則多爲上二下三，是五言詩之成立，實爲詩與文分途畫境之始。

賦諸作，其間皆雜有極富詩歌意味之七言句，而且這些七言句，更隨當時對偶聲律之說的興起，與當時之七言詩如庾信之烏夜啼等作，有着同樣明顯的律化的痕迹，是則唐初七言律體之興起，固正有其形成之背景在。五、七言律體既經確立之後，隨之而完成者更有二體，卽五、七言排律是也，律詩以八句爲篇（亦有以六句或十二句爲篇者），排律則不限句數，「排偶櫛比，聲和律整」（唐音審體），此種體式，蓋亦自六朝古詩之律化演出，至唐而隨律詩之體式以俱定者也。

至於五、七言絕句之格式，則恰爲律詩之半，以四句爲篇，除對偶不必講求外，其平仄諧韵之格式均與律詩全同，故世多有人以爲絕句乃截律詩之半而成者，然考之詩歌演進之歷史，則此種以四句爲篇之五七言小詩，其產生實早在律詩之前，如漢樂府雜曲之枯魚過河泣，橫吹曲之出塞歌（此歌聲律頗謹嚴，雖未必爲漢人之作，然要必在唐人律絕之前），固已皆爲五言四句之體式，此種樂府小詩，至南北朝而大盛，如當時之子夜，讀曲、折楊柳諸歌，實已肇五言絕句之權輿；至七言絕句之興起雖較五絕爲晚，然若南北朝樂府之捉搦歌等亦已爲七言四句之體式，影響所及，當時文士之作如梁簡文帝之單飛雁，湯惠休之秋風引，則已爲七言絕句之濫觴矣，惟是其格律之漸趨嚴整，則當受律詩之影響，寖假以至於唐，七律既繼五律而成立，七絕遂亦繼五絕而興起矣。

詩歌之體式演進至此，眞可謂變極途窮。「豪傑之士亦難於其中自出新意，故遁而作他體」

展而有以革新，一方面則完成了南北朝以來一些新興的格式使之更臻於精美而得以確立。古詩的擴展和革新，雖可自修辭、謀篇、用韻各方面窺見其變化，然而在詩的體式上說來，則仍是承漢魏之舊，故不具論。至其所完成之新格式，則有五、七言律詩，五、七言排律，及五、七言絕句數種，此數種新格式與前此之古體詩相對統名爲近體詩。其中元稹自齊梁以來雖已由醞釀而漸臻成熟，而至唐初經上官儀當對律之創立（見詩苑類格），及沈、宋四傑諸人之努力，此種體式始更臻完美而正式成立。至七言律體之成立，則當先溯源到七言古詩之興起，我國詩歌之有七言句，雖由來已久，然求之兩漢之作，則尚無完整而純粹之七言詩，柏梁聯句既乖舛可疑（顧炎武日知錄已辨其爲僞），張衡四愁亦尚非全體，迄於魏文帝始有燕歌行兩首完整的七言詩之出現。考其體式，蓋當爲騷體之簡練凝縮與五言詩之擴展引申所合成的一種中間產物。全其句法則爲四、三之頓挫，與散文之七字句之多爲三、四之頓挫者有別，而與五言詩同其途徑，是七言之將興原有其潛蘊之必然因素在。惟是魏文帝之世，正當五言詩騰躍方興之際，而就文學體式之演進言，則新體式之成立，必當在舊體式衰老僵化之後，是以魏文帝雖已開七言之端，然其追蹤繼響，則必待南北朝五言之變既窮，然後有音跡可見也。且七言詩既曾受騷體之影響，故吾人於繼承騷體之賦作中，亦略可窺見其演化之跡，蓋自楚騷之演而爲漢賦，是詩歌之散文化，而自漢賦之演而爲南北朝之唯美賦，則又有自散文而詩化之趨勢，如梁元帝之秋思賦，庾信之春賦：蕩子

談古詩十九首之時代問題

——兼論李善注之三點錯誤——

自從我在教育電視臺擔任播講古詩十九首以來，常有一些聽衆和朋友們問及我所用的教材，而我却只是每週隨時整理一些材料，隨時播出，並沒有成系統的教材可供大家參考或採用，因思何不將所播出之一部份材料整理寫出，以答覆諸聽衆友人之詢問，既可以充教材之用，又可免個別作覆之勞，遂草爲此文，但因爲時間及篇幅之限制，本文僅只是將所播出之材料，作一般大衆化之敍述寫出，並非考證之專著，乃先作此簡短之說明。

提到古詩十九首，首先要說明的，乃是將這十九首詩視爲一組詩的源起，原來在齊梁之間，

（人間詞話），於是宋詞元曲乃繼之而起，就其內容性質言，詞曲實同爲廣義之詩歌，然若就其與音樂配合之方式言，則詞曲自有其與詩歌相異之格律，雖同源然已趨於殊域，名體俱新，蔚然獨立，其體式之演變，已不在本文所敍述範圍之內，至其仍沿用詩名者，則自宋、元、明、清以來，皆不出唐代所形成之古體律絕之範疇，並無新體之創建，以迄於民國初年，始隨語體文運動之完成，而有所謂語體詩之出現，此種革新，實爲窮極之後的必然之變，就近數十年來語體詩寫作之成績言，雖尚無可以爲代表之大家傑作之出現，然就其進步之跡象言，則語體詩所形成之新句法實已有取古今中外兼容而並包之勢，以現代人寫現代之詩歌，此種豐富之語彙及句法，對表現較繁複較精微之情思，自有其不容忽視之妙用在，惟是如何運用此一兼容並包之長，而使之達於更完美更精練之境界，則不僅有待於天才之詩人之出現，而此詩人似更須兼有貫通古今中外之學養，貴古賤今與耽今昧古之成見如能早一日泯除，則此種境界必能早一日有達成之望，而就文學演變進化之通例言，則此後之詩壇自當爲新與詩體之天下也。

日以疎」及「客從遠方來」等句，亦並見十九首中。）

三、昭明文選卷廿九雜詩上，收古詩十九首。李善注云：「並云古詩，蓋不知作者，或云枚乘，疑不能明也。詩云：「驅車上東門」，又云：「遊戲宛與洛」，此則辭兼東都，非盡是乘，明矣。昭明以失其姓氏，故編在李陵之上」。

四、徐陵編玉臺新詠，收枚乘詩九首，其中有八首，皆在古詩十九首之內，而作者姓氏並題枚乘。

綜觀以上四說，前二者爲最早批評到這些作品的專著，後二者爲最早編錄這些作品的詩集，而他們對這十九首詩的時代與作者，却有着極不一致的看法。有人以爲有早到西漢景帝時枚乘的作品；有人以爲有晚到東漢明帝、章帝間傅毅的作品，或者更有晚到建安時曹王的作品；有人以爲兼有西漢與東漢兩代的作品；有人統名之曰古詩，而不作任何時代與作者之確指。此四說中，統名古詩之一說似最爲浮泛，然實亦最爲矜愼，以其無一說可立，故亦無一說可擊。至於兼兩漢而言者，其說似最爲圓通，然而如一細味此十九首詩之內容與風格，則知此種說法，實不可信，因爲西漢景帝之世，乃當西元前一五六至西元前一四一之間，而東漢建安之世，則當西元一九六至西元二一九之間，其前後相去有三百餘年之久，即使以傅毅所生當時的東漢明帝、章帝之世而言，上距西漢景帝之世，也已有二百年左右，而這十九首詩所表現的風格，却決不像是其間有相

流傳着一些漢魏以來的古詩，據鍾嶸詩品所云：「……陸機擬十四首……其外四十五首……」的話來看，則當時鍾嶸所見的古詩，至少當有五十九首之多，而昭明文選則選錄了其中的十九首編爲一組，列於卷二十九雜詩上，統名之曰古詩十九首，自此以後，其他諸詩雖漸有亡佚，而此十九首詩，乃獨流傳千古，成爲了我國五言古詩的最早期最成熟的代表作品。而五言之句式實爲我國舊詩之基本句式，因此這十九首詩之謀篇、遣辭、表情、達意的各種方式，也就給予了我國舊詩以極深遠的影響，然而一兩千年以來，關於這十九首詩的時代與作者之問題，却始終未能獲得一個確切一致的結論，這眞是一件極可遺憾的事。

關於這十九首詩的時代問題，其所以引起後世許多紛紜岐異之爭辯的原故，那便因爲從最早提到這些詩的人，他們的說法和看法，就是不盡相同的，現在我先舉出幾種最早而最重要的說法：

一、劉勰文心雕龍明詩篇云：「至成帝品錄三百餘篇，朝章國采，亦云周備，而辭人遺翰，莫見五言。……古詩佳麗，或稱枚叔，其孤竹一篇，則傅毅之詞，比采而推，兩漢之作乎」。

二、鍾嶸詩品上，古詩：「陸機所擬十四首，文溫以麗，意悲而遠，驚心動魄，可謂幾乎一字千金。其外「去者日以疎」四十五首，雖多哀怨，頗爲總雜，舊疑是建安中曹王所製。」（瑩按文選載陸機所擬古詩十二首，其中十一首皆見於十九首中；又詩品所云其外四十五首之「去者

當時的人所採信。所以昭明乃統名之曰古詩，鍾嶸且以爲有晚到建安之作，而且明白地在詩品序中說過「王揚枚馬之徒，詞賦競爽，而吟詠靡聞」的話。凡此種種，都足以證明，當時一些態度較爲矜愼，且較有識見的文士們，固早已對枚乘之能有如此成熟的五言詩作，表示懷疑不可信了。再者，我們就玉臺新詠之編選的態度來看，如其序文：「本號嬌娥，曾名巧笑」之僞託，以及：「往世名篇，當今巧製，……選錄艷歌，凡爲十卷」之言，其輕率與不負責之態度已可想見，因此其題名枚乘之說，也就使人覺得不可採信了。最後，我們再就中國五言詩之成立而言，我們試看一看，今日所傳下來的西漢的可信之作，如漢書蘇武傳所載之李陵別歌，原來僅不過是騷體之短歌（按世傳之蘇李贈答之五言詩實不可信，早自劉勰文心雕龍，顏延年庭誥，便已疑其爲僞，迄梁啓超漢魏時代之美文一文，辨之已詳，茲不具論）；又如漢書外戚傳所載之戚夫人歌，及李延年佳人歌，也都不是通體完整的五言詩；至於鐃歌中的上陵一篇，及漢書五行志所載之成帝時民謠，這兩篇雖然是通體五言之作，然而就其句法之簡率質拙來看，實在僅可爲五言之句，而却絕非成熟之五言詩。如此說來，而謂早在漢景帝時，便已有了枚乘所寫的極成熟諸美的五言詩，這是極不可信的事。所以文心雕龍明詩篇說：「至成帝品錄，三百餘篇，朝章國采，亦云周備，而辭人遺翰，莫見五言」這正是諸家不肯輕於採信枚乘之說的原故。而且我們再試看一看，晉陸士衡，及宋劉休玄的擬古之作，就會發現他們所擬的古詩，其中都有玉臺題名枚乘之

差百年以上的作品。說到風格之爲物，雖頗爲抽象，然而熟於文學演進之歷史的人，却都知道，文學風格之演進，却幾乎如生命之成長一樣，是與時推移，無法阻遏的一件事。卽以有唐一代而論，不過二百八十餘年之久，而詩風大別之已有初盛中晚之四變。又如宋代之詞，北宋初期之晏歐，旣迥不同乎北宋後期之周秦，南宋初期之放翁稼軒，亦迥不同乎南宋後期之夢窗玉田。又如元代之曲，初元之關漢卿、馬致遠，亦復迥然不同於晚元之喬夢符、張小山。這其間之差別，實在不僅是作者性格身世之不同而已，而是其用字、遣辭、謀篇、立意、乃至乎發聲、協韻，種種表現之方式，都各有其不同時代之特色在，熟讀各代文學作品的人，自可一目而瞭然於其演進之迹。而古詩十九首的各詩，其內容雖有種種不同，然其表現之方式，却是極爲相近的，所以這十九首詩，雖然不是一人之作，而其作者之時代，却決不會相去過遠。那麼我們所要決定的，就是這十九首詩，究竟是那一時代之作品的問題了。

首先我要討論的，乃是其中一部份作品，玉臺選錄題名枚乘的問題。在前所舉四書中，以徐陵玉臺新詠之時代爲最晚，據梁書，昭明太子生於梁天監前一年，卒於中大通三年，享年卅一歲，而昭明卒時，徐陵僅年廿五，至於劉勰與鍾嶸二人，則皆生於齊代，劉氏文心雕龍時序篇，且有「皇齊御寶」之言，可見其書蓋作於齊代。由此看來，則時代較徐陵爲早的人，尙不敢大膽肯定其中有枚乘之作，而只說：「或稱枚叔」（按叔乃枚乘之字），可見此一說法，原來就不爲

以來，却一直有一些人，爲了這十九首詩的東西漢之時代問題，而互相爭辯着，因此我們不得不略舉各家之說，然後再加以按斷。

主張這十九首詩爲東漢之作的，其重要之說，約有以下數種：

一、十九首之用字，有觸犯西漢惠帝之諱「盈」字者，如「盈盈樓上女」，「盈盈一水間」，「馨香盈懷袖」等，屢用「盈」字，不加避諱，故當爲東漢之作（顧炎武「日知錄」）。

二、促織之名，不見於爾雅、方言等書，至漢末緯書，始見此名，故當爲東漢後期之作（徐中舒「五言詩發生時期的討論」）。

三、洛陽之「洛」，西漢人書中多作「雒」，據魏略及博物志，謂漢於五行屬火，忌水，故改「洛」爲「雒」，至魏始復原字，而十九首之「遊戲宛與洛」，乃作「洛」字，故當爲漢魏之間人所作（胡懷琛「古詩十九首志疑」）。

而主張此十九首中，有西漢之作的人，則也舉出各種理由，來駁斥以上諸說：

一、西漢人之作品中，亦有不避「盈」字者，如賈誼陳政事疏之「怨毒盈於世」鄒陽獄中上書之「死士盈朝」，皆爲西漢人作，而並皆不諱「盈」字。

二、西漢人所作辭賦，其中鳥獸之名，即有不見於爾雅方言者，蓋緣我國地大物博，草木鳥獸之異名，爾雅、方言豈能遍載。

作，而陸劉兩家擬作，皆但取古詩首句爲標題，而並不云擬枚乘，可見較齊梁更早的人，就並不信枚乘之說了。

第二、我們就要談到傅毅與曹王之二說了。就今日所傳與傅毅同時的班固之作品來看，如班固的詠史詩，其「三王德彌薄，惟漢用肉刑」之句，是何等近於散文的質拙的語法，所以詩品序卽指班固之作爲「質木無文」；而傅毅之文才，從魏文帝典論論文所說的：「傅毅之於班固，伯仲之間耳，而固小之」的話來看，則傅毅似乎也不是能寫出如此諧美之五言詩的人物。而且除了文心雕龍繼「或稱枚叔」以後，一句不十分肯定的「孤竹一篇，則傅毅之辭」的說法以外，他人既並無傅毅之說，傅毅也未嘗傳有其他五言之作，所以傅毅之說，也是不可信的。至於曹王之說，則就其風格而言，似乎又嫌時代太晚了一點，因爲曹王諸人，對於詩歌之寫作，已有極濃厚之文士習氣，其爲詩已經不免於「有心爲之」的「作意」，而且已經逐漸注意到辭采之華美，往往流露有誇飾之迹，這與古詩十九首的「結體散文，直而不野」的風格，是並不相合的。而且如果曹王果有此等作品，則魏文帝典論論文及其與吳質書等，詮衡當時文士的論評中，也不會全無一語及之，所以此說之不可信，亦復極爲明顯。

那麼，這十九首詩，究竟是那一時代之作呢？如果就這十九首詩的風格，作直覺的判斷，我的意思以爲該是傅毅班固以後，建安曹王以前東漢的作品，而且其中並無西漢之作。然而，歷代

古詩十九首之七：明月皎夜光，促織鳴東壁，玉衡指孟冬，衆星何歷歷。白露沾野草，時節忽復易，秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適。昔我同門友，高擧振六翮，不念携手好，棄我如遺迹。南箕北有斗，牽牛不負軛，良無磐石固，虛名復何益。

李善注：春秋運斗樞曰：北斗七星，第五曰玉衡。淮南子曰：孟秋之月，招搖指申。然上云促織，下云秋蟬，明是漢之孟冬，非夏之孟冬矣。漢書曰：高祖十月至霸上，故以十月爲歲首。漢之孟冬，今之七月矣。

這首詩乃是感時物之變易，傷友道之不終之作，此一點本文不暇詳述，而其引起問題的，乃是因其所寫爲孟秋之景，而詩中却有孟冬之言。關於這一點，李善之說，初看起來，似頗爲言之成理，他的意思是以爲漢書所云「高祖十月至霸上，故以十月爲歲首」，乃是把夏曆之十月當作正月，一如三代之改曆者然，如是，則漢之正月乃是夏之十月，漢之二月乃是夏之十一月，依此推算，則漢之孟冬十月乃正當夏之孟秋七月矣，如此，一直到漢武帝太初元年改訂曆法，始復以夏之正月爲歲首。此詩有孟冬之言，而所寫乃孟秋之景，故此詩如就李善所說的曆法來看，則定然該是漢武帝太初改曆以前的作品了，這就是一千多年來，大家都不敢斷然否定此十九首中有西漢之作的原故。

三、據段玉裁說文水部「洛」字注云：「雍洲洛水，豫洲雒水，其字分別，自古不紊，……後人書豫水作「洛」，其誤起於魏，裴松之引魏略曰：「黃初元年，詔以漢火行也，火忌水，故「洛」去「水」而加「隹」，魏於行次爲土……土得水而柔，故除「隹」加「水」，變「雒」爲「洛」』，……自魏人書「雒」爲「洛」，而人輒改魏以前書籍，故或至數行之內，「雒」「洛」「錯出」，據此知「雒」「洛」二字，自魏以來，多有人妄改之者，焉得依以立說（以上三說見「古詩十九首集釋考證」）。

綜觀此反駁之三說，雖亦言之成理，然而實在細按起來，則此諸說，都不過僅爲消極之反證，既不能據此以必其然，則又安能據此以必其不然，所以如果只有這些證明，則古詩十九首之時代，恐怕早已由主張全爲東漢之作的一說獲得定論了。

然而一千多年以來，這十九首詩，却一直紛爭不已於東西漢之間的原故，那便因爲自李善之文選古詩十九首注，便把我們引入了一個迷途。我在前面，已曾經引過李善的一段話，說：「詩云『驅車上東門』，又云『遊戲宛與洛』，此則辭兼東都」，這段話原是對的；但李善却不敢據此以必其無西漢之作的原故，那便因爲李善認爲古詩十九首之第七首，用的乃是武帝太初改曆以前，西漢初年曆法的原故，現在我把原詩及李善注，分別抄錄於後：

也。然而如在夜半觀測，則知雖同在孟秋之月，而其指在申之方位者，乃不爲招搖，而爲玉衡矣，所謂「夜半建者衡也」；如在平旦觀測，則指在申之方位者，又不爲玉衡，而爲天樞矣（天樞卽魁之第一星），所謂「平旦建者魁也」。蓋因地球有自轉與公轉之運行，故如在每日之同一時刻觀測，則斗所指之方位；因地球之公轉而每日不同，一月之久，則已自此一方位，移至彼一方位矣，但如在同一夜之間觀測，則斗所指之方位，乃因地球之自轉，而每時不同，由昏時，而夜半，而平旦，而斗之方位，因時刻之不同，亦數移易矣。所以此詩中所云「玉衡指孟冬」，其「孟冬」二字，實在並非指四時之季節，而乃是指天上十二方位中，相當孟冬的「亥」之方位。如果在夏曆孟冬之月，則昏時杓所指者，固正當爲「亥」之方位，然而如果在夏曆孟秋之月，則在夜半至平旦之間，當斗魁（卽天樞）逐漸移指孟秋申之方位時（所謂平旦建者魁也），而玉衡乃正逐漸移轉至孟冬亥之方位矣，此種景象，在秋宵之夜空，固屬歷歷可見者也，所以此句「玉衡指孟冬」云云，實在乃是寫秋宵靜夜之深，而並非寫四時季節之易，其理實至爲簡明。而李善既混「招搖」與「玉衡」爲一談，又不明此句中「指孟冬」三字之意，不以方位釋孟冬，而以季節說孟冬，於是與全詩所寫孟秋之景，乃大相扞格，乃又不得不强用漢初「以十月爲歲首」之說以釋之，於是乃又陷入另一更大之錯誤中。蓋高祖至覇上，以十月爲歲首之事，與三代之改曆，實在並不盡相同，原來漢初之以十月爲歲首，乃是僅僅把十月當作一年的開始，而其季節與月份

但是，仔細察考起來，則李善之說，實在有極大的三點錯誤：第一、李善以「玉衡」與「招搖」混爲一談，此其錯誤之一；第二、李善以爲孟冬乃指季節而言，此其錯誤之二；第三、李善以爲漢初之改曆，乃是將夏曆之十月改稱爲正月，此其錯誤之三；今分別將此三點錯誤，辨正說明於後：第一、我們先要弄明白北斗七星的名稱，及其所指之方位與曆法的關係。北斗一共有七星，據春秋運斗樞云：「斗，第一天樞，第二旋（按卽天璇，又作天璿），第三璣（按卽天璣），第四權（按卽天權），第五衡（按卽玉衡）第六開陽，第七搖光，則招搖也，第一至第四爲魁（按乃斗之首也），第五至第七爲杓」（按杓音標，謂斗之柄也）。以上爲七星之名稱，至於七星所指之方位與建曆之關係，則據史記天官書云：「北斗七星，……用昏建者杓，……夜半建者衡，……平旦建者魁」。所謂「建」者，建曆之所據也，按天官書所云，乃謂昏時觀測北斗，則以杓（卽斗柄最後一星，名招搖者）所指之方位爲依據，而夜半觀測，則以衡（卽第五星玉衡）所指之方位爲依據，平旦觀測，則以魁（卽斗首第一星，名天樞者）所指之方位爲依據。而天上則分有子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥、之十二方位，寅爲孟春之方位，卯爲仲春之方位，……其他由此類推。而一般建曆，則以昏建爲準，如昏時斗杓指在寅之方位，則爲孟春之月，昏時斗杓指在卯之方位，則爲仲春之月，……如此類推。故淮南子所云：「孟秋之月，招搖指申」者，其意乃爲孟秋之月，如依昏建之法觀測，則斗杓（卽招搖）當正指在申之方位

一組易而難解的好詩

在開始正文以前，首先我要說明在標題中所用的「懂」與「解」兩個字，實在並無深意，「懂」就是明白懂得的意思，解則是分析解說的意思。我之取用了這一個標題，完全只是因爲我教書二十多年以來一點甘苦自得的體驗而發。根據個人的教書經驗，我以爲詩可以分做四類：其一是易懂也易解的詩，如元稹的上陽白髮人，白居易的新豐折臂翁，這些詩不僅在字面上沒有生字難辭，可以使「老嫗都解」，就是在內容方面，對其所吟詠的情事，也是不難加以明白確指極易解說的，這一類詩我們姑且把其藝術價值置而不論，至少以教書而言，我以爲乃是最爲容易講解的一類詩；其二則是難懂而易解的詩，如韓愈的南山詩，盧仝的月蝕詩，這些詩中充滿了難字怪句，看起來非常難懂，要講這些詩，一定要費許多時間爲那些生難的字句翻檢字典和辭書，可

之名稱，則未嘗改易也。所以史記漢書於太初以前之諸帝本紀，每年皆以冬十月爲始，雖以之爲一年之始，然而於時與月則仍稱爲冬，且仍稱十月也。所以王先謙漢書補注，於高祖元年敍事至「春正月」時，乃注曰：「秦二世二年，及此元年，皆先言十月，次十一月，次十二月，次正月，俱謂建寅之月爲正月也，秦曆以十月爲歲首（按漢初卽沿用秦曆仍以十月爲歲首），漢太初曆以正月爲歲首，歲首雖異，而以建寅之月爲正月則同，太初元年正曆，但改歲首，未嘗改月號也」，此其言可爲明證。李善不察，而遽謂「漢之孟冬，今之七月」，其荒謬已甚，所以李善的說法，根本不可採信。如此，則主張此十九首中爲有西漢之作的，一條最有力的證據，也被推翻了。

因此，我們可以下一個結論，那就是無論就其所表現之風格，作主觀的評斷，或者就其所用之辭字地名等，作客觀之評斷，這十九首詩，都當爲東漢之作，而不可能是西漢之作。而且這十九首詩中所表現的一部份及時行樂的消極頹廢之人生觀，更大似東漢衰世之音，所以我以爲這十九首詩，很可能是東漢之時，班固傳毅以後，較建安曹王略早的一個時代的作品。這或者可能是一個比較可信的說法。

論語有言曰：「仰之彌高，鑽之彌堅，瞻之在前，忽焉在後」，這是很值得我們研賞的一類詩，因此我很想爲這一類詩尋出一種解說上的基本原則來，這是我所以要想適擇一組易懂而難解的詩來加以解說的原故，當然我原可以做自由之選擇，如前所舉之淵明詩及後主詞都可做爲此一類詩之例證來加以分析解說，然而我現在所選取的則是較之淵明詩和後主詞都年代更早也更有系列的一組詩，因爲我以爲這一組詩同時可以代表前面所舉的易懂難解之詩的兩種類型，無論在內容之深微豐美及語意之含混模稜方面，都值得我們將之作爲例證來加以討論分析，這一組詩就是在中國文學史上一向被人目爲評價最爲高卓而解說也最爲紛紜的一組詩——古詩十九首。

關於古詩十九首之時代與作者的問題，自齊梁以來早就有着許多不同的說法，我以前曾經寫過一篇短文「談古詩十九首之時代問題」（原發表於現代文苑二卷四期已收入本書）因此在本文中不擬再加贅述，而且，這一方面的考證也不是本文的重點所在，總之，我以爲這十九首詩乃是東漢之世的作品，作者雖時代相近然而却並非一人，其姓名也早已不可且不必確指，而各詩所詠之內容，也並無一定之次序，更無任何關聯或一貫性之可言，然而如果以藝術價值來衡量，則這十九首詩却又確實有着藝術境界上某種成就之一致性。

先從內容方面來說，我以爲詩人所寫之內容，就其深淺廣狹而言，可以分爲二類，一種是屬於共相的，一種是屬於個相的，王國維人間詞話評後主詞云：「後主之詞眞所謂以血書者也。宋

是在內容方面則並無什麼深意可資探尋和解說，這一類詩也許有某一些對奇險有偏好的讀者會認爲也不失爲藝術上另一方面之嘗試和成就，但就我個人而言，總以爲講這一類詩費力甚多而所得甚少，好像頗不合算的樣子。其三則是難懂也難解的詩如李白的遠別離，李商隱的燕臺詩，這些詩不僅在字句方面一看之下就使人覺得閃怪變幻難於把捉，講解起來更是情思幽邈，歧義妙解，衆說紛紜，使人難以明言其意旨之究竟何在。這在教書而言，是很難解的一類詩，然而尋幽探奇雖艱難曲折也自仍有其一份樂趣在，以我個人而言，對這一類詩就是頗有着一些偏愛的；其四則是易懂而難解的詩，這一類詩，我以爲也可以分別爲兩種，從字面之明白淺顯言，其使人易懂雖是一樣的，可是在內容方面使人難解的原因就不盡相同了。一種使人難解的原因是由於內容所蘊蓄的深遠幽微，使人難以爲其意蘊加以界說，則讀者縱使頗有會心，也難以言語來解說表達，如陶淵明飲酒詩結廬在人境一首的「此中有眞意，欲辯已忘言」可以爲代表；又一種使人難解的原因則是由於語意與語法的合混不清，造成一種模稜兩可的現象，使人難以確指其含意究竟何在，如李後主浪淘沙簾外雨潺潺一首之末二句「流水落花春去也，天上人間」之「天上人間」四字可以爲代表，這二種易懂而難解的詩，都是看似淺明，而極難解說的，而以藝術價值言則這一類易懂而難解的詩却又往往有極高的成就，因爲這一類詩以表現而言其寫作態度往往最爲眞摯誠懇，絲毫沒有逞强立異爭新取勝的用心，而意蘊方面則又深微豐美使人有取之不盡，用之不竭的感受，

品，也就愈難以外表浮淺的事迹來加以解說界定。這種意蘊當然與淵明詩的「此中眞意」並不相同，因爲十九首所寫的乃是人與人間感情的共相，而淵明詩所寫的「眞意」則是人與自然間精神的交融，其內容當然不同，然而由於意蘊之難以界定，而使讀者對之感到易懂而難解的一點則是相同的，這是欣賞古詩十九首所當具有的第一點認識。

其次再就語法與語意之含混模稜而言，西方文學批評界對這方面之研究已經建有相當之體系，最著名的如威廉恩普遜 William Empson 所著之七種曖昧的類型 Seven Types of Ambiguity，他把詩歌的語意與語法之含混模稜的現象標舉出七種曖昧的類型，最近哈佛大學的一位梅祖麟先生也曾因恩氏之啓發而寫了一篇分析中國詩的文章，標題爲文法與詩中的模稜，文中曾分七節來討論唐詩律絕中的模稜與假平行的各種現象。其實無論東方或西方的詩歌中都有此種含混模稜的現象，而且其語意與語法的變化甚多，很難以少數幾種類型來歸類，但是承認詩歌中可能有此種含混模稜之現象的存在，此一認識則是極爲重要的，而且此種現象往往也正是造成一篇偉大作品的重要因素，因爲正是這種含混模稜的語意與語法，有時却使得作者與讀者之意念的活動範疇都更加深廣豐富起來，過去傳統的批評界一向缺乏此種認識，因此傳統的批評總是想努力把一首詩加以最爲拘限的界說，而且各是其所是，對一切不合一己之見的說法都妄加排斥，這是一件極可憾惜的事。我以前曾寫過一本杜甫秋興八首集說，從這本書中所收集的資料，就可看出

道君皇帝燕山亭詞亦略似之，然道君不過自道身世之感，後主則儼有釋迦基督擔荷人類罪惡之意，其大小固不同矣一。有人從字面上來吹求，說後主既非宗教家，又本無救世救人之意，如何可以將之比做釋迦基督？又如何能說他有擔荷人類罪惡之意？其實這是誤會了王國維的本意，王氏的本意只是以釋迦基督來做一種借比，他的本意乃是說後主所寫的詞好像能寫出千古人類所共有的某種悲哀，而道君皇帝所寫的則只是一己小我個人之悲哀而已。如道君皇帝之燕山亭詞，他所寫的「裁剪冰綃，輕疊數重……院落淒涼，幾番春暮……萬水千山，故宮何處」，似乎都只是屬於個相的外表的事迹，而後主虞美人詞所寫的「春花秋月何時了，往事知多少」與烏夜啼詞所寫的「林花謝了春紅，太匆匆」則是所有有情之人，所共有的傷今懷往的哀傷，與所有有生之物所共有的生命短暫的悲愁，也就是說後主所寫的情意境界乃是屬於共相的。其所以能呈現爲人類情感上之某種共相，我以爲乃是由於他能寫出了人類感情活動的某種基型的原故。而且這種感情往往乃是人所同具的最原始最基本的感情。以古詩十九首而言，其所以能享有千古常新的高卓之評價者，也就正因爲它們所寫的乃是千古常新的人類最根本的感情之基型的原故，雖然古詩十九首之內容並不盡同，但無論其所寫的是離別的懷思，是無常的感慨，是失志的悲哀，總之它們所表現的乃是人類心靈深處最普遍也最深刻的幾種感情上的基型，因此在意蘊方面，這十九首詩可以說得上是經得起千古所有人類的無盡的發掘，而都能對之引起共鳴的，而意蘊愈普遍深微的作

其成就卽在於從內容方面而言，其意蘊之深微普遍既最近於人類感情方面的幾種最根本的基型：而從表現方面而言，其語意與語法之含混模稜，又最爲豐美而富於變化，因此古詩十九首的文字雖極爲簡單平易，而所引起的解釋則是人各一辭，異說紛紜，這正是一組最可做爲代表的易懂而難解的好詩。自齊梁以來，對這十九首詩加以評注解說的著作已有很多，除了對作者及時代的考據之說不算以外，對於內容方面的解說大抵是想對之從外表的事迹來加以界定者多，而從感情之基型來加以推演者少，現在就讓我們試從一個新角度兼採各家之說，從多種解說之歧義中來對其所蘊含之感情的基型一作探尋的工作，在此有一點我必需聲明的，就是此文並非考證專著，因此除了特殊的解說我標明了出處以外，至於一般性的解說，爲了避免繁瑣，我並未一一注明出處，這是要請讀者諒解的。

其一

行行重行行，與君生別離，相去萬餘里，各在天一涯，道路阻且長，會面安可知，胡馬依北風，越鳥巢南枝，相去日已遠，衣帶日已緩，浮雲蔽白日，遊子不顧反，思君令人老，歲月忽已晚，棄捐勿復道，努力加餐飯。

在三十五種不同的注本中，對杜甫這八首詩有着何等紛紜歧異的解說，而綜合起來一看，就會發現這種種不同的解說在杜甫詩句中原來都有着相當的可能性，而如果想要擇一固執把其他說法都一概抹煞，則反而是愚拙而淺薄的看法了，有了這種認識，我們在對詩歌加以解說時，就可以有若干方便，而不會再犯固執拘限的毛病了，我在前面已經說過，詩歌中含混模稜的現象，變化甚多，如果就其外表來歸類，乃是一件極爲瑣複的事，但如果從其根本的來源來歸類，就比較簡單得多了，我以爲詩歌之語以引起含混模稜的現象可以有三種因素；**其一**、由於表現的工具——文字的念法與語義所能引起的解釋之分歧。其二、由於表現的內容——作者心中之意識的活動之難以確指。其三、由於表現的效果——讀者心中所能引起的感受與聯想之反應的不同。我在前面所舉的後主詞之「天上人間」一句，其所以引起含混模稜之現象，主要乃是因爲語法之不够完備，因爲這一句中的四個字，實在只有兩個名詞，一個是「天上」，一個是「人間」，要想加以解說，勢必要在這兩個名詞之外，更加以若干補足的述語，這些述語如何加在上面，當然就未免見仁見智各有不同了。至於古詩十九首之所以造成若干含混模稜的現象，則分別具有前面所說的三種因素，有時且是二種或三種因素的混合，因此承認這些含混模稜的現象，乃是欣賞古詩十九首所當具有的另一點認識。

前面我曾說過，古詩十九首雖非一人之作，然而在藝術價值上，却有着某種成就之一致性，

行與送行，遂都被包容於此種基型之中，而同被其感動而喚起共鳴了，陳祚明采菽堂古詩選評十九首云：「人人讀之皆若傷我心者」，就正是因爲這一種道理，如果以爲這一首詩之多歧解是它的短處或者妄想要固執一端而蔑棄其他的說法，那就未免淺之乎視此詩，同時也就不能體會這首詩的眞正的好處所在了。

現在我們先從第一句「行行重行行」看起，這一句五個字全用平聲，如果繩之以後世聲律之說的四聲八病的限制，則這一句詩竟可以說是通身是病了，然而我們讀起來却不但未嘗覺得有任何違拗啞澀之感反而覺得就恰好正是這五個字纔眞正寫出了我們離別之時所共有的一份感覺和聲音。而我們試一分析就會發現原來這五個字中乃竟有四個字是相同的，其實這一句詩原來就只是「行行」一個疊字動詞的重複，中間一個「重」字也只不過是點明此一重複之動態的字樣而已，所以這五個字在意象上所呈現的原來就是一片基本的離別的動態，而且無論以遠行人而言，以送行人而言，都是同樣眞實的。從遠行人而言，漸行漸遠，當然是「行行重行行」；從送行人而言，則目送去者之漸遠，其動態也依然是「行行重行行」，何況這五個字除了意象上呈現着一片離別之基本動態而外，聲音上的五個平聲字，所予人的也一樣是一逝不返有去無還的感覺，而這五個字又何其簡單何其平易，何其樸質而自然，完全沒有絲毫安排雕飾的用意存在於其間，昔莊子有「天籟」「人籟」之說，如果說後世聲律謹嚴的有心用意之作是「人籟」，則這五個字就正

這首詩當然一望而知乃是一首寫離別之情的詩，昔江淹別賦有云：「黯然銷魂者唯別而已矣」，別情正是一般人類所共有的一種感情經驗，但雖爲人類共有之情，其表現於詩歌之作品中却也仍有着共相與個相之不同。例如柳永夜半樂詞之「凍雲黯淡天氣，扁舟一葉，乘興離江渚：：到此因念繡閣輕拋，浪萍難駐」，其別情就是屬於個相的；而此一首古詩所寫的「行行重行行，與君生別離」其別情則是屬於共相的。屬於個相的作品，對於時間，空間，與夫事迹，人物，大概都有着比較可以界定的敍述，如前所擧的柳永之夜半樂一詞，我們可以從「凍雲」一句知其時節，從「江渚」一句，知其地點，從「扁舟」一句，知其爲水路而非陸路，從「繡閣輕拋」數句知其爲遠行人之口吻而非送行人之口吻，爲男子之口吻，而非女子之口吻。可是現在我們所要研究的這一首「行行重行行」的古詩則不然了，這一首詩不僅沒有寫出明確的時間和地點，甚至連它是遠行人的口吻或送行人的口吻，是男子之口吻或女子之口吻，亦復難於確定，因此歷代解說這首詩的人也就有了許多紛紜不同的說法，有人以爲是逐臣之辭，有人以爲是棄婦之辭，有人以爲是行者欲返而不得之辭，有人以爲是居者懷人而不見之辭，如果把這首古詩與柳永的那首夜半樂詞相較，則柳永那首詞對讀者所能喚起的共鳴乃是有限度的，而這一首行行重行行的古詩所能喚起的共鳴則是無限度的，那就因爲這首古詩所寫的不是外表的個相而是人類心靈中之某種情感活動之共有的基型的原故。因此，時無分古今，地無分南北，人無分男女，事無分遠

永無斷絕的懸念懷思，這是生別較之死別使人更覺難於捨棄的又一點。證之於紅樓夢中寶釵把黛玉之死告訴寶玉使之一慟決絕，然後可以安心養病的話，則生別較之死別之更爲不甘，更爲難捨，當屬可信，然後再回頭來看這一句古詩：「與君生別離」一句，「與君」二字是何等親切的關係，「生別離」二字又是何等無奈的口吻，其不甘與難捨之情豈不躍然紙上。而除此之外「生別離」三字還更有另一種解釋，那就是不把「生」字看做與「死」對擧的死別生離之意，而把「生」字解釋做「硬生生」的「生」字之意，如馬致遠漢宮秋劇之「錦貂裘生改盡漢宮妝」及雜黑樂府無名氏端正好趕蘇卿一套之「本是對美甘甘錦堂歡，生扭做悲切切陽關怨」，便都是把「生」字做「硬生生」的意思來用的，如按此意，則「與君生別離」一句，乃是說我與你硬生生被別離所拆散之意，似乎也更有着一種激動强烈的不甘之感，所以吳淇之古詩十九首定論，就採用此一解釋說：「生字當解做生熟之生，猶云生生未當別離而別離也」，這種解說也未嘗不好，只是我們不要忘記十九首乃是漢代的詩，而「生」字之被用做「硬生生」的意思，則似乎乃是唐宋以後的事，所以此句「生別離」三字，當然仍以其他注家所採用的楚辭之「生別離」的解釋，指死別生離之意爲是。而將之解做「硬生生」之意，則只是後世讀者之一種聯想而已。然而就文學之欣賞而言，則此種聯想可以使原詩之意境更爲豐富多采，則也未始不可承認其可以有此一種想法和感受的存在。

接下去「相去萬餘里，各在天一涯，道路阻且長，會面安可知」四句，則是從臨分手時的

近於所謂「天籟」了。

次句之「與君生別離」也是一句極平易的句子，然而却寫出了千年萬世之人所共有的離別的哀傷，昔楚辭九歌有句云：「悲莫悲兮生別離」，杜甫夢李白詩亦有句云：「死別已吞聲，生別常惻惻」。在人世間我們所經歷的最普遍最不可避免的悲苦莫過於離別，而離別又可分爲「死別」與「生離」二種。觀夫楚辭九歌及杜甫夢李白詩所寫的當然都是與「死別」相對的「生離」，生離之所以異於死別，或者說生離之悲苦之所以更甚於死別者，我以爲可以分爲二點來說：第一死別之形成乃是完全由天而不由人的一件事。對於這種無可挽回的生命的終結，我們雖然有着極怨深悲，然而另一方面却也有着莫可奈何而只好一意擔荷承受的死心塌地的感覺；第二死別乃是另一對象的完全消逝，當此事初一發生時，感情之另一端驟然落空，我們自然極感痛苦，然而日往月來，天長歲久，沒有對象的懷念，自然也就會因其一端之落空而漸趨淡忘了。至於生別則不然，第一生別乃是並不完全由天而也可以由人的一件事，如果相愛之二人，其中一人之生命已不復存在，那當然無話可說，如果二人都同時仍存在於人世，那麼同時存在於人世的兩個相愛的生命，爲甚麼竟然不能同居共處，而要造成離別的悲苦呢？這是生別較之死別使人更覺有所不甘的一點；再者生別的對象並未自人間消逝，只要所愛之對象一日尚在於人間，則二人重見的希望，便一日不甘棄捨，如此則有生之年盡是相思之日。死別是頓斷之後逐漸可以放開的，而生別則是

於是而使前面所敍寫的情事驀然都有了廻旋起舞的一片空靈之感，這是文學創作中極高的一種手法。而尤其可貴者則在於古詩樂府的此種比喻多半所取材的都是人世間某種極自然之現象，如飲馬長城窟之「枯桑知天風，海水知天寒」二句，及這一首古詩之「胡馬依北風，越鳥巢南枝」二句，都只是大自然界的某一種不假人力不加思索而本然原有的自然現象，以這種現象來做比喻，姑不論其所比喻的意思究竟何指，總之，在直覺上已經先能予讀者一種恍如定命的無可奈何的必然之感了。而另一方面此種比喻却又可由多方面之聯想做多方面的解釋，這是極深刻極豐美而同時又極自然極質樸的一種比喻手法。「枯桑」二句，因爲並非本文所要討論，姑置不談。現在我們只看這一首古詩的「胡馬」二句，這二句比喻雖極自然簡明，然而其所能引起讀者的聯想則是極爲豐富的，我們先從這二句詩的出處來看，就可以分爲二種不同之喻意：其一李善文選注引韓詩外傳云：「詩曰『代馬依北風，飛鳥棲故巢』皆不忘本之謂也。」而這「不忘本」的意思，則又可以分做不同的二方面來看：如果從行者的一面來看，則此二句當然乃是正面寫遠行之人的不忘本的思鄉念舊之懷思；而如果從居者的一面來看，則此二句乃是反面的喻意，謂胡馬尙且向北風而依戀，越鳥亦且向南枝而巢宿，物皆懷舊，則彼游子豈不思鄉乎。這是採用韓詩外傳爲說所可能引起的二種解釋；其二吳越春秋亦有「胡馬依北風而立，越燕望海日而熙」之言，則乃是取用「雲從龍，風從虎」的一種同類相求的用意，如用此說，則此二句詩乃是寫凡物皆有其所相依不

「生別離」之深悲極苦的感情中一路接寫下去，一句較之一句爲遙遠，一句較之一句爲絕望，從漸行漸遠的日益加長的萬里的距離，到天涯阻隔人各一方的清醒的認知，然後因此種認知再轉回頭來更作重逢會面的遙想，纔發現中間的阻隔竟然已經是無法邁越的了，這裡的「道路阻且長」一句，「阻」字是一層隔絕，「長」字是又一層隔絕，如果路雖險阻而並不遙遠，那麼以一個有情之人，也許終能勝過險阻而達成見面之望，或者路雖遙遠而並不險阻，那麼只要有見面的決心，也必能跨越長遠的距離而有相逢之一日，然而在此處所說的既「阻」且「長」的雙重隔絕之下，則縱使是一位有情之人，而人力微弱，年命幾何，於是而重逢再見的希冀乃終於落入於絕望的地步，所以乃有以下「會面安可知」一句的充滿相思之苦與絕望之悲的哀吟歎息，這四句詩，無論對行者而言，或對居者而言，其哀傷之情都是同樣眞實也同樣使人感動的，因爲這四句所寫的由離別而造成的距離與懷想也正是千古人類所共有的一種感情之基型的原故。

下面的「胡馬依北風，越鳥巢南枝」二句，則於抒情敍事的絕望哀吟中，突然蕩開筆墨，插入了兩句從表面看來與上下文似都不相連貫的比喻。這種寫法乃是古詩及漢魏樂府的一種特色，如飲馬長城窟行之「青青河畔草，綿綿思遠道」一首，也是一路敍寫離別相思之苦地寫下來，然後却突然於抒情敍事的半途中驟然停頓，而接上去「枯桑知天風，海水知天寒」二句，望之與上下文似皆不相銜接的比喻，全不作指實的說明，因之乃可使讀者生多方面的聯想，作多方面的解釋，

跌原來就極爲有力而且驚心。而又遙遙與前面「相去萬餘里」數句呼應承接，更且不避重複的同樣用了「相去」兩個字，但又非單調的重複，而是從重複之中更轉進一層的寫法，我們試把此同以「相去」二字爲開端的兩句一作比較，就會發現這二句的情意在予讀者的感受上，實在有許多不同，「萬里」一句雖亦有相去甚遠之感，但一則「萬里」所代表的只是空間，並無時間之含義，再則「萬里」之「萬」字雖然是個極大的數目字，但畢竟仍是個有限的數字，而此句之「日已遠」三個字，則其所表現的乃是除空間以外更兼有時間的雙重的悲感，前一句只寫空間，則萬里雖遠，相見未始無期，而此句之「日已遠」，則以時間與空間相乘積，是則時間之久既屬無期，而空間之遠又更爲無盡。而此句之尤妙者更在其不僅以「相去」二字，與「萬里」一句相呼應，更且以「日已」二字與下一句相排偶，於是從「相去日已遠」到「衣帶日已緩」，離人乃在時空的雙重乘積下造成了相思與憔悴的同樣無盡無期。柳永鳳棲梧詞之「衣帶漸寬終不悔，爲伊消得人憔悴」，大似自此句蛻變而出，只是柳永的二句詞似尙不免用力着迹，雖曰「終不悔」，但畢竟已將「悔」字明白說出，則已隱然有計較之念，而此句之「日已」兩個字則只是日復一日的一往無還的刻骨相思，雖然至於憔悴消瘦也依然毫無反省毫無回顧。而外表所寫的則只是衣帶日緩一件事實而已。無論就行者而言無論就留者而言，如此深刻堅毅的感情，如此溫柔平易的表現，也都是足以使人感動的。

去的歸附，所以胡馬尚依北風越鳥亦巢南枝，然而我與君乃是同心相愛之人，如何乃竟然別離至如此之久遠而不能互相依投歸屬乎？這是又一種解說。而除了此二種「不忘本」及「同類相求」的取意以外，另外還有一種說法，就是把上面的二種出處及取意都拋開不論，而只從字面來看，則胡馬與越鳥，一北一南，所予人的也自有一種南北睽違的隔絕的直感。隋樹森古詩十九首集釋引紀昀曰：「此以一南一北申足『各在天一涯』意以起下相去之遠」就是從這二句一南一北之睽隔的直感來作解說的，只是紀昀却想以這一種說法抹煞其他的各種解說，謂「胡馬二句有兩出處，一出韓詩外傳，即善所引不忘本之意也；一出吳越春秋……同類相親之意也，皆與此詩意別，注家引彼解此遂致文意窒礙。」這種固執一端的說法，就未免過於狹隘了。總之，此二句比喻所予讀者之意象極爲簡明眞切，有一份命定的必然之感，而其所可能引起之聯想却又極爲豐富變化，有行人念舊之思，有居人對行人不念舊之怨，有相愛之人不得相依共處的哀愁，有南北睽違永相阻絕的悲慨。而從表面看來，則又是與上下文全然不相銜接的兩句突來之喻象，使全詩至此忽然起了一陣廻旋動蕩的姿致，却又同時有承轉變化的許多妙用，這眞是神來之筆的二句好詩。

下面「相去日已遠，衣帶日已緩」二句，則從廻旋動蕩之懸空的比喻中，又返跌回眞眞切切的現實來，是則無論前二句胡馬及北風之取喻爲何，縱使有不忘本之心，縱使有同類相親之願，縱使有不甘睽違的悲慨，總之，相去日遠，衣帶日緩乃是相離別以後之無可挽贖的事實。這一返

則是一樣的，此外還更有另一說法，就是把這首詩看做乃是思婦之辭，張玉穀古詩十九首賞析即云：「此思婦之詩……浮雲蔽日，喻有所惑，遊不顧返，點出負心」，是「白日」乃指遊子，「浮雲」則指遊子在外面所遇到的誘惑。只是一個遇到誘惑就薄倖不歸的遊子，既不是君王，又不是被放逐而依舊忠心耿耿的賢臣，爲什麼仍然以光明的「白日」爲其象喻呢？於是乃又有人以爲白日乃是象喻遊子舊日溫暖的情愛之光照，於今情愛隔絕所以說浮雲蔽日也，方東樹論古詩十九首就採用此說，云：「白日以喻遊子，雲蔽言不見照也。」看到前面這些說法，我們已可知道，這二句詩所能引起的解說是何等歧異紛紜，但我以爲其間仍然可以歸納出一個根本的基型來，那就是「白日」乃是任何一種圓美光明的情操之象喻，而浮雲則是一片蒙蔽的陰影，無論是君臣，是夫婦，是朋友，最可悲哀的都莫過於當彼此經過悠久而漫長的時空之離別以後，而其中竟然有一方面有了一片隔絕蒙蔽的陰影，這乃是天地間最可憾恨的一件事。李義山有詩云：「不辭鶗鴂妒年芳，但惜流塵暗燭房，昨夜西池涼露滿，桂花吹斷月中香」，我以爲義山所寫的這一種「暗」之蒙蔽與「斷」之隔絕的悲恨，就與「浮雲」一句大爲相似。原來人世間最可哀痛的，不是年芳的零落，不是人壽的無常，而乃是被流塵所遮暗的一蕊光明，被天風所吹斷的一縷芳香，於是在這種蒙蔽的陰影下，遂終於逼出了「遊子不顧返」的痛心的結果。「遊子」無論是被棄的逐臣，或者是棄家的蕩子，總之乃是離鄉別井的遠遊之人，「不顧反」者則當是不更念及歸返

而就在這種使人感動的綿長久遠的相思之悲苦中，下面却忽然承接了「浮雲蔽白日，遊子不顧返」的十個字，我以爲這纔是這一篇詩中最使人摧毀傷痛的所在，我們從開端的「生別離」「天一涯」讀下來，一直讀到前一句之「相去日遠」「衣帶日緩」都使人覺得詩中人物雖有離別之痛，然而隔絕的只是時間與空間，至於二人之間相信愛的情意則是毫無阻隔的，如此則相去雖遠相別雖久，而相思之感情永在，相見之信念長存，則雖在別離之悲苦中，也依然有着一份安慰和支持的力量，至此忽然以「浮雲蔽白日」一句，使一片沈重的陰影當頭籠罩下來，這眞是何等難以承受的重擊。只是這句詩的浮雲究竟何指呢？而且被蒙蔽的又究竟是那一方呢？李善文選注云：「浮雲之蔽白日以喻邪佞之毀忠良」，吳淇古詩十九首定論亦云：「浮雲比讒間之人」，是「浮雲」乃指二人中間的讒毀蒙蔽，這一點在傳統的注解上是相同的，至於被蒙蔽的是哪一方，則就有不同的說法了，一種是把被蒙蔽的「白日」比做被放逐賢臣，也就是下一句的「遊子」，李善注引陸賈新語曰：「邪臣之蔽賢，猶浮雲之蔽日月」，以「蔽賢」與「蔽日月」對舉，則日月之所喻當然乃指賢臣而言，是以吳淇之古詩十九首定論及張庚的古詩十九首解，就都指明說：「白日比遊子」；而另一種說法則是把被蒙蔽的「白日」比做君王，饒學斌月午樓古詩十九首詳解就採用此一說法，謂：「夫日者，君象也，浮雲蔽日所謂公正之不容也，邪曲之害正也，讒毀之蔽明也。」這二種說法雖不盡同，但把這首詩都看做乃是賢臣被放逐且遭讒毀而作，

下面接以「思君令人老」一句，如果就居者方面而言，則在遊子不返的情形下，而居者相思不已，那麼「思君令人老」當然是極自然的承接。但如果就行者方面而言，則本身就是不返的遊子，何以又說「思君令人老」呢？對此我想頗可以牽附韋莊的幾首菩薩蠻詞來爲之立說。韋莊的菩薩蠻詞一共有五首，有人認爲乃是韋莊入蜀後之作，有人則以爲乃是韋莊飄泊江南時所作，總之，這五首詞寫的乃是遊子之情，則是可信的，假如我們按照傳統的解說，把這五首詞看做乃是整個一系列的作品，那麼，我們試看他如何從「紅樓別夜」的「惆悵」寫起，帶着「早歸家」的叮嚀承諾，與「美人」「和淚」而「辭」，然而在別離之後，却一轉而說出之「未老莫還鄉」的話，再一轉更說出了「白頭誓不歸」的話，而正當我們要相信遊子之果然負心的時候，他最後却說出了「凝恨對殘暉，憶君君不知」的二句深情苦憶的呢喃。可見「不返」是一件事，而「思君」是一件事，「不返」可能是爲了外在的某些不得已的因素，而「思君」則是本心中永難改變的初衷，唯其有前面「不返」的決絕之言，此處的「思君」才更有欲罷不能的眞摯深刻之感，而且因「思君」而「令人」竟然至於「老」，則憂傷之深，歲月之久，皆可想見，然而相思的情意雖深，而一逝的年華不返，所以接着又說出了「歲月勿已晚」的五個使人驚心動魄的字來。無論就居者而言，無論就行者而言，既然有着不能斬斷的「思君」之情，又有着無可避免的「人老」之痛，相見的日子無期，而相待的年華有限，歲月之晚，使人警覺於一旦無常來到，則所有相思

之意，然而離鄉的遊子何以乃竟然不更念及還鄉呢？這一句仍然可以從兩方面來立說，如果從行者方面而言，則本身就是遊子，證之於這首前面所寫的「生別離」的悲哀，及「胡馬」「越鳥」的不忘本的託喻，與夫「衣帶日緩」的憔悴相思，則遊子之思鄉欲返的深衷豈不顯然可見，然而如今却竟然落到了「不顧及」的下場，環境有時可以逼使一個人做出與自己本心大相違背的決定，這是可傷痛之一；而且證之於下面所寫的「思君令人老」諸句，則其欲返之本心實在却又常存未泯，這是可傷痛之二，而此處却依然明明白白地寫下了「不顧反」三個字，則上句「浮雲蔽日」的陰影所造成的蒙蔽隔絕之使人戰悸悲哀也可以想見了。再者此句如就居者方面而言，則「遊子」便非自稱而係稱人之辭，「遊子不顧反」者，思婦多情，而遊子薄倖，這正是中國詩詞中女性的傳統悲劇，而中國女性傳統的典型，一向都具有着人類含蓄隱忍這一方面的最高的情操，以最溫柔的心來負荷最深重的傷害和哀愁，而且要做到無怨無怒的地步，所以此句也只說「不顧反」，而不是「不欲反」，如果是「不欲」，則是遊子已經決心不返，而「不顧」則似乎仍只是一時「不念及」之意，而且上一句的「浮雲蔽日」，把「遊子」依然比做「白日」，是此一心目中之偶像，其光明溫暖的圓美之象喻乃依然絲毫未改，然而雖有此溫柔婉轉的相諒之心，而白日畢竟已遭蒙蔽，遊子亦竟然去而不返，反覆思量，千廻百轉，在已遭蒙蔽隔絕的陰影下，所隱蓄的一縷相思之情的顫慄，是極爲可傷的。

中勸對方加餐的話，這種解說當然未始不可也未始不好，只是這樣似乎就必須要把這首詩認做乃是書信的口吻才可以；又一種則是把此句看做乃是自勸之辭，姜任脩古詩十九首繹云：「惟努力加餐保此身以待君子」又引譚友夏云：「人知以此勸人此並以之自勸」，張庚古詩十九首亦云：「且努力加餐，庶幾留得顏色以冀他日會面也，其孤忠拳拳如此」。我以爲承接着上面的「思君令人老」及「歲月忽已晚」讀下來，則此處解作自勸之辭，實更爲自然近情也更爲深刻堅毅，因爲在「人」之「老」與「歲」之「晚」的兩重悲哀恐懼之下，要想堅持不放棄重逢再見的希望，則除了「努力加餐飯」之外，實在更沒有其他可以延長生命勝過無常的方法，然而一個「衣帶日緩」的人，每日在相思憔悴之中，要想加餐又何嘗容易做到，所以上面才更加上了「努力」兩個字，這兩個字中充滿了對於絕望的不甘與在絕望中强自掙扎支持的苦心，是將此句解作「自勸」較之將此句解作「勸人」，則勸人加餐固然是忠厚之至，而自勸加餐則用情益苦，立意益堅相思而必欲有相見之一日，乃甚至欲以人力之加餐勝過生命之無常，像這種爲了堅持某一種希望，擔荷起無量悲苦而勉力去做的掙扎支持，其所表現的已不僅是一種極深刻的感情，同時也是一種極高貴的德操。我常以爲當一個人遇到悲苦挫傷之時，如果絲毫不做掙扎努力，便先爾自行敗餒或甚至因失望與失敗，而自加戕賊，這樣跌倒下去的人縱使能使人憐憫同情，也是不值得尊敬和效法的，反之，當一個人遇到悲苦挫傷之時，如果能自加勉力，在痛苦的掙扎中依然强自支持，則

相待的期望苦心都終將落空，這是何等使人不甘，又何等使人驚懼的一件事，所以說「歲月忽已晚」，「忽已」二字不僅寫出了，歲月的消逝迅速無情，更寫出了相思之人對此歲月消逝的一份驚懼傷痛之感，何況前面已有過「人老」之言，則此處歲月之無情當然也就更爲可哀了。

最後二句「棄捐勿復道，努力加餐飯」也是解說極爲紛紜的兩句詩，先說「棄捐」一句，「棄捐」二字可以有兩種解釋：一是解作被拋棄捐捨的意思，如班婕妤怨歌行所寫的「棄捐篋笥中，恩情中道絕」，其棄捐二字便是此意，又一種則是解作放手開一邊的意思，如樂府詩婦病行一首之：「徘徊空舍中，行復爾耳，棄置勿復道」，其「棄置」一句之句法便與此「棄捐」一句之句法完全相同，是則此句之「棄捐」豈不也可以解作彼句「棄置」之丟開一邊之意，所謂「棄捐勿復道」者，按第一說乃謂這種被拋棄的悲哀不要再提說了，如按第二說則乃謂把這事丟開一邊，不要再提說了，這二種說法實在頗爲相近，而且皆歸之於「勿復道」則是完全相同的，何以「勿復道」呢？一則言之無用，再則言之傷心，對於無可挽贖的事，除了一意承受之外，語言原是多餘的事，這正是對悲苦體驗得極深刻的話。至於末一句「努力加餐飯」，則也有兩種不同的解釋，一種是把此句解作勸對方加餐之意，張玉穀古詩十九首賞析即云：「以不忍己之棄捐，惟願彼之强飯收住，何等忠厚」，我以爲此一說法乃是受了樂府詩飲馬長城窟一首「長跪讀素書，書中竟何如，上有加餐食，下有長相憶」數句之影響，以爲此處之「努力加餐飯」也是書信

其八至其十六爲一截承「思君令人老」一柱而中之，其十七收束思君，其十八收束思友，末以單收下截住」，他之所以要把此章「行行重行行」一首中之二句看做兩根分別的支柱的原故，實在因爲他要把這十九首詩全解作逐臣被棄思君戀闕之辭，而且又要認定是一人之作，但又發現有些首詩按照這一說法實在無法講得通，因此遂又不得不加個「憐同病」的理由，把另一些詩勉强解作思友之辭，至於「行行重行行」一首何以又被分爲二根支柱呢？他的解釋是：「夫曰『各』曰『會面』曰『南北』，此分誼相等，爾我同儕，直平等觀者非可概之於尊長也，雖層愚低，亦共知君父之尊……卽不敢彼此平衡……此上截思友確是思友，斷不得混作思君也」；又曰：「夫『日』者君象也『浮雲蔽日』……此孤臣孽子所自傷者也，而曰『遊子』曰『思君』，明乎其爲臣子也，此下截思君確是思君，斷不得混作思友也」，像這樣牽强比附任意割裂的說法，當然一望可知其爲愚妄拘執，這是我們雖有心兼融衆說，也無法採信的。又如：陳沆之詩比興箋則按照玉臺新詠的說法把這一首「行行重行行」及其他「西北有高樓」等八首都認爲乃是枚乘之作，而且指明其寫作之次序及時間事迹，云：『西北』『東城』二篇，皆上書諫吳時作；『行行』『涉江』『青青』三篇則去吳避梁之時；『蘭若』『庭前』二篇則在梁聞吳反復說吳之時；『迢迢』『明月』二篇則吳敗後作也」，像這種把作品與作者之生平比附立說的方法用之於某些確實可信的詩與作者之間也不過只能作一種講詩的參考而已，尙不可率爾便完全據以立說，何況這幾首

最後即使也終於失敗而倒下去了，這樣倒下去的人較之前者，才更富有悲劇感，更有波瀾，更有力量，更有德操，更使人同情，也更使人尊敬，何況如果竟因艱苦之掙扎而居然有一日能使全心靈全生命所期待的事情終得實現，則豈不更是一件可欣喜禮讚的事，這一首古詩末二句所寫的「棄捐勿復道，努力加餐飯」就隱然表現了這種最可貴的德操，同時言外之意更展現着一份無盡期的對重逢再見之深情的苦待，而且與開端之「生別離」的哀痛遙相呼應，這種離情，這種德操，無論對於居者，無論對於行者，無論是一個被放的逐臣，無論是一位被棄的思婦，或者是任何一個曾經過如此別離的悲哀與隔絕的痛苦，而仍然一心抱着重逢的希望而不甘放棄的人，這首詩所寫的情意都有着它永恆的眞實性，這正是因爲古詩十九首的內容，乃是如我在前面所說的屬於一種人類最普遍的感情之基型的原故，而其語意與語法的含混模稜之現象則更造成了讀者多種解說與感受的高度適應性，因此我們乃可以一方面掌握其情感的基型，一方面從多種不同的看法和感受來對之試加探觸和解說，我以爲這正是我們研賞這一類詩所頗可採用的一種態度和方法。

但是我最後仍要聲明一句就是我們所引用的說法雖然很多却也並非絲毫無所別擇，即以這一首「行行重行行」而言，有幾個說法，就是我所不曾引用的，如饒學斌月午樓古詩十九首詳解把這十九首詩全看做一人之作，云：「此遭讒被棄憐同患而遙深繾綣者之辭也，首節總冒，標「會面安可知」「思君令人老」二句爲柱，自其三至其七爲一截承「會面安可知」一柱而申之；自其二

從「豪華落盡見眞淳」論陶淵明之「任眞」與「固窮」

在我國詩人中，陶淵明是辭語表現得最爲簡淨，而含蘊却最爲豐美的一位詩人。關於他的詩之爲綺爲質，爲枯爲腴，他的思想之爲周孔之儒術，爲莊老之道家，抑或更兼有釋迦之佛法，歷代來，早就引起過不少爭執和討論。而賞愛陶詩的讀者，更是包括了各色各樣的人物。其所以引起如此多方面的問題，與如此多方面的興趣的緣故，正因爲淵明的殆無長語的省淨的詩篇，與他的躬耕歸隱的質樸的生活，在其省淨質樸的簡單之外，原都蘊蓄着一種極爲繁複豐美的大可研求的深意。元遺山論詩絕句評淵明詩，有「豪華落盡見眞淳」之言，這七個字確實道出了淵明之化繁複爲單純的一種獨到的境界。我現在就想試將淵明達致此種境界之因素，作一簡單之分析。我以爲淵明最可貴的修養，乃在於他有着一種「知止」的智慧與德操，在精神上，他掌握了「任

詩原來就不一定是枚乘的作品，而且其詩與詩之間及詩與枚乘的生平之間更看不出絲毫必然之關係，像這一類說法，正與前所舉之月午樓的說法同樣牽強拘執，這都是我們所無法勉強同意的，我在此不過略舉二例以作說明而已。

先從其遣辭用字一方面來看。淵明的詩有一個特色，就是看似平易而其實則並不易解。平易，是因爲他原無意於「爲詩」，更無意於以字句求勝，所以不會如退之，長吉輩的有心炫奇立異；不易解，則是因爲他原只是自己「寫其胸中之妙」，並無意於求人之知，所以也不必如微之、樂天輩的一定要做到老嫗都解。因此淵明有些詩句，眞是寫得簡淨眞淳，完全只是一種精神氣韻的流布。在淵明只是求「盡己」的自得其意，而全未計及「爲人」的取勝求知。如其「采菊東籬下，悠然見南山」的淺出深入，言微意遠的名句，及其述酒詩之廋辭隱義喻託深至的作品，固無論矣。卽以其並非名句的詩句而言，如其「千載撫爾訣」（和郭主簿）的思古，「驟驥感悲泉」（歲暮和張常侍）的傷逝，「達人解其會」（飲酒之一）的知命，以及詠貧士之一的由「雲」而「鳥」而「人」的層轉無痕，飲酒之十五的由「灌木」之荒，「人生」之短，到「委窮達」，「惜素抱」的運行無礙。從這些句法與章法的表現上，都可使我們感受到淵明的一種「但識琴中曲，何勞絃上音」的，但可以「神」會而不可以「迹」求的任眞自得的境界。這正是淵明的詩雖眞淳而並不易解的原因之一。

再從其內容方面來看，則淵明也依然是「任眞」而却並不易解。因爲淵明雖是以其一份本色與世人相見，然而他的本色却原來並非一色。淵明之本色，乃是如日光七彩之融爲一白，有七彩之含蘊，而又有一白之融貫，這種既豐美復精淳的本色，正是淵明的特色。而談到此一特色，我

眞」的自得，在生活上，他掌握了「固窮」的持守，因此他終於脫出了人生的種種困惑與矛盾，而在精神與生活兩方面都找到了足可以託身不移的止泊之所。這正是淵明之所以能化繁複爲單純，變豪華爲眞樸的一個最主要的原因。

先就其詩歌所表現之眞淳而言。

一般詩人的作品，其所以成功的原因，往往都有着許多可以依恃的憑藉，或者恃天才而自高，或者逞工力而求勝，或者施藻繪以爲炫惑，或者鼓氣勢而爲震憾。雖然這種種因素，也都可以使一位詩人獲致成功，然而如果更深一步研求，就會發現，這種種恃天才、逞工力、施藻繪、鼓氣勢的結果，在其一張一弛的着力之間，都曾使一首詩歌，在本質上，或多或少的蒙受了虛實出入的損失，甚或竟不免有着將虛作實的彌補和誇張。而唯有淵明的詩，乃是極爲「任眞」地，完全以其本色毫無點染地與世人相見。在這一點上，即使大詩人如李白杜甫，與淵明相形之下，也不免顯得有着誇飾和渣滓，所以宋朝的詩人黃山谷就曾經說過：「淵明不爲詩，寫其胸中之妙耳」（詩人玉屑），這正是淵明的詩顯得如此眞淳的緣故。然而淵明的詩雖眞淳，却並非單簡，而其並非單簡的緣故，則又同出於「任眞」之一因，這眞是一件極可玩味的事情。

其次談到淵明之質樸的歸隱生活。

自顏延之陶徵士誄稱之爲「南岳之幽居者也」，鍾嶸的詩品亦尊之爲「隱逸詩人之宗」，晉書、宋書、南史，都將淵明列於隱逸傳，這就淵明晚年所過的「開荒南野」，「守拙田園」的外表生活看來，原是對的。然而如果換一個角度來一加窺視的話，就會發現他的感情生活中的另一面貌。原來淵明的心境，並非如一般人單就隱逸二字所想像的。常如一面澄瑩寧靜的平湖，而在其湖心深處，還隱現着有起伏的激流和蕩漾的盤渦，於是乎除了隱逸的稱號外，有些人又爲淵明戴上了一頂忠義的冠冕。這種說法至南宋而益盛。湯文清在陶靖節詩集注自序中即云：「不事異代之節，與子房五世相韓之義同」。眞西山在跋黃瀛甫擬陶詩一文中，亦稱其：「眷眷王室，有乃祖長沙公之心」。至於雖未標舉忠義，而却看出了陶詩並非完全平淡的，則朱子語類中曾云：「陶欲有爲而不能者也」，又云：「陶淵明詩，人皆說是平淡，據某看他自豪放」。此外詞人辛棄疾也曾以其「欲飛還斂」的心情，在一首賀新郎詞中寫道：「看淵明，風流酷似，臥龍諸葛」。而清代的詩人龔自珍，則更推演朱子與稼軒之意，以爲淵明不僅有豪氣，不平淡，可以與盡瘁鞠

們就不得不牽涉到淵明的思想與修養的問題了。關於此一問題，前人之討論辯說已多，如朱子以爲「淵明所說者莊老」（朱子語類）眞西山以爲「淵明之學，正自經術中來」（跋黃瀛甫擬陶詩），近人陳寅恪先生以爲「外儒而內道，捨釋迦而宗天師」（陶淵明之思想與清談之關係）郭銀田君以爲「無疑的，有印度思想的淵源在」（田園詩人陶淵明）。凡此諸說，都不失爲有得之言，只是如果想各據一偏之見，而爲淵明建立起一個具有門戶壁壘的狹隘之思想體系，那對淵明的思想而言，就未免有失其任眞自得之意了。所以我現在並不想爲淵明的思想，做任何體系家數的劃分或拼湊，我只想把淵明對於思想與修養的汲取，歸納出一個大原則來，我以爲淵明所汲取的原則，只在於任眞的適性與自得。所謂適性者，但取其適合於自己之天性而言；而所謂自得者，則指其果然有得於心的一份受用而言。淵明的天賦中，似乎生而具有着一種極可貴的智慧的燭照，他能擺落一切形式與拘執，自然而然地獲致到最適合於他自己的一點精華。這種天賦，使他能把自任何事物中汲取所得，都化爲了足以添注於其智慧之光中的，一點一滴的油膏，而這盞智慧之燈，則仍是完全屬於他自己的所有，而並不可也不必歸屬於任何一家。這種不可執一不可甚解的，由繁富豐美所凝結的智慧之光的閃燦，便形成了淵明詩的那種特色。那正是把一切蹊徑外表全部泯沒了的，由「七彩」而融貫成的無瑕疵的「一白」。而此種「一白」的形成之因，則乃是由於他的一份「任眞」的適性自得的採擷與融會。這是使淵明的詩所以能化綺爲質，從枯見

」的人世，當他「時來苟冥會，宛轡憩通衢」，而果然步入仕途之後，却發現仕宦之所得，既不能達成其原有的志意，而折腰事人違拗了自己的質性，所換來的，只是「口腹自役」的生活，「隕身」之所得，只不過足以「營一飽」而已，則又何必淈泥揚波，徒爲所汚。這在淵明而言，眞是「志意多所恥」，於是乎「悵然慷慨，深愧平生之志」，「遂盡介然分，拂衣歸田里」了。因此，如以淵明之志意而言，則用世乃其本心，歸田才是不得已。然而如以淵明之質性而言，則歸田方能保全其自然與眞淳，而出仕則不免於有「違己交病」之患。所以淵明的歸田，既非爲了虛浮的隱居的高名，也非爲了世俗的道德的忠義，而只是爲了在「大爲斯與」的此一人世，保全其一份質性自然的「眞我」。此一原因，看似簡單，而其間却曾經過多少徘徊與徬徨，也蘊蓄着多少對此世的失望與悲痛。更何況易代之後，淵明雖不是一個拘於外表名節觀念的人，但其內心深處，則常懷有一種發自眞淳之至性的滄桑深慨。我們看他在擬古九首中所寫的「枝條始欲茂，忽值山河改」，以及「年年見霜雪，謂行不知時」諸詩句，仍可體會到他內心中，對於陵夷遷謝的一份深切的哀傷。所以淵明歸隱的原因與歸隱的生活，雖然簡單，而其中所蘊蓄的情意，却極爲複雜。東坡書淵明飲酒詩後就曾經說：「正飲酒中，不知何緣記得此許多事」。稼軒在其水龍吟一詞中，也曾經說過：「北窗高臥，東籬自醉，應別有歸來意」。而淵明畢竟抱着如許深微的情意而決心歸隱了。

躬的諸葛相比，更還覺有着一份懷沙自沉的屈子的悲憤，於是在他的雜詩三首中，乃寫出了「陶潛酷似臥龍豪，萬古潯陽松菊高，莫信詩人竟平澹，二分梁甫一分騷」的詩句。這種種論評，正如前一節所引諸家論淵明思想的各種說法相似，都不失爲一得之見，然而對淵明而言，則却都有着稍一着迹便爾失眞的危險。淵明所有的，實在只是一個「眞」字。「質性自然」，這是淵明生而具有的一種可貴的稟賦，正如東坡所云：「欲仕則仕，不以求之爲嫌，欲隱則隱，不以隱之爲高」。這一種任眞自得之意，原非隱逸或忠義的名號可拘限。然而淵明畢竟辭仕而歸隱了，而且終身不復出仕。這其間當然也自有其一份大可深求的歸來之意。我們先從淵明的「欲有爲」來看，淵明原是一位生而具有着仁者之襟懷的人，因此淵明詩中，時時流露出，對於好風、微雨、衆鳥、新苗以及田夫、稚子、親舊、近隣的，一種親切沖和的愛意。淵明既愛此世之物，復愛此世之人，則如何能對於此人間世，漠然無所關心。何況淵明對於那一位「汲汲魯中叟，彌縫使其淳」的聖者，更曾深致仰慕懷想之誠，則淵明之曾經有過用世之心，原該是一件極自然而且必然的事。我們看他在命子詩中，對祖先功業的稱述，以及在擬古詩中所寫的「少時壯且厲，撫劍獨行遊」，與在雜詩中所寫的「猛志逸四海，騫翮思遠翥」的一些句子，就可知道，淵明少年時原也曾有過一番欲有所爲的壯志，而並非完全無意於事功。如果能不違背其質性之自然，便可達成此一志意的話，則淵明又何嘗不樂於用世有爲。只是此人間之世，原是個「眞風告退，大僞斯興

之際，悠然吟出了「此中有眞意，欲辯已忘言」的詩句。而爲了保有他這一份心靈上的任眞自得的境界，他終於選擇了躬耕的生活方式。

說到躬耕，就要談到淵明的「固窮」的操守。

淵明爲了保全其「任眞」之質性，而選擇了躬耕，而支持住他對躬耕之選擇的，則是他的「固窮」的操守。僅此一連鎖關係，已可看出「固窮」之節，對於淵明的重要性了。我們從淵明飲酒詩中「栖栖失羣鳥，日暮猶獨飛」的一首，可以看出淵明確曾在此黑暗多歧的世途中，有過一段徬徨的日子。淵明在精神上，是一隻脫去塵羈的飛鳥，而生活於此人世之間的，則是一些蠕蠕而動的蟲豸。淵明雖曾以其仁者之襟懷，有用世之念，然而蟲豸既不能學高鳥之飛翔，飛鳥又如何肯效蟲豸之蠕動。徬徨的結果，淵明終於放棄了其用世之志意，退而但求保全一己之「眞我」了。但退而保全一己之眞我，又復談何容易。淵明在庚戌歲九月中於西田獲早稻一詩中說得好：「人生歸有道，衣食固其端，孰是都不營，而以求自安」。精神上的眞我固然要保全，而現實生活的家人衣食，又豈能完全棄而不顧。既要謀求衣食，則維生之計只有躬耕才是使人最無慚怍的一條路。一分耕耘，一分收穫，除草則苗肥，揠苗則苗槁，豈但不可欺人，更且不可自

我常想，如果眞有一個手中執着智慧之明燈的人，則他必然會從這黑暗而多歧的世途中，找到他自己所要走的路。也許四周的黑暗，也曾使他產生過無限的壓迫之感，也許踽踽的獨行，也曾使他感受到徹骨的寂寞之悲，然而有一點足可自慰的，就是他畢竟沒有在黑暗中迷失自己。自淵明詩中，我們就可深切地體悟到，他是如何在此黑暗而多歧的世途中，以其所秉持的，注滿智慧之油膏的燈火，終於覓得了他所要走的路，更且在心靈上與生活上，都找到了他自己的棲止之所，而以超逸而又固執的口吻，道出了「託身已得所，千載不相違」的決志。所以在淵明詩中，深深地揉合着仁者哀世的深悲，與智者欣愉的妙悟。我們看他如何從「人生若寄，憔悴有時，靜言孔念，中心悵而」的悵惘，轉到「一世異朝市，此語眞不虛，人生似幻化，終當歸空無」的體認，再轉到「縱浪大化中，不喜亦不懼，應盡便須盡，無復獨多慮」的乘化；以及他如何從「何從「欲言無予和，揮杯勸孤影」的寂寞的哀傷，轉到「知音苟不存，已矣何所悲」的不求人知的放曠；如何從「念此懷悲悽，終曉不能靜」的失意的悲慨，轉到「不覺知有我，安知物爲貴」的達觀的領略，於是淵明終於找到了他自己的一個寄託心靈的自得的天地。他以知命的委順，泯沒了悲苦；他以知止的固執，超越了迷途；他以他的閃爍的智慧之燈火，照亮了他的四週。於是欣然的從他四週的事物中，看到了種種可賞愛的人生的妙趣，而於「山氣日夕佳，飛鳥相與還」

並非樂此貧窮，其樂處乃是在於貧窮之外，有非貧窮所可移易者在。這種固窮的操守，不僅是出於理性的道德觀念，尤其可貴的乃是出於一種感情與人格的凝聚；不然，則即使能守得住固窮的節操，也未必能體認到固窮的樂趣。淵明便是不但守住了固窮之節，也體認到了固窮之樂的一個人。我們從他所寫的：「先師有遺訓，憂道不憂貧」（癸卯歲始春懷古田舍），「草廬寄窮巷，甘以辭華軒」（戊申歲六月中遇火一首），「豈不實辛苦，所懼非饑寒，貧富常交戰，道勝無慼顏」（詠貧士七首之五）的一些詩句，便可看出他對固窮所表現的從容，甘願，與無懼；而且更進一步，在由固窮所保持住的，任眞自得的精神生活中，達到了「俯仰終宇宙，不樂復何如」（讀山海經之一）的入化的境界。

研讀淵明詩，我們可以體悟到，一個偉大的靈魂，如何從種種矛盾失望的寂寞悲苦中，以其自力更生，終於掙扎解脫出來，而做到了轉悲苦爲欣愉，化矛盾爲圓融的，一段可貴的經歷。這其間，有仁者的深悲，有智者的妙悟，而歸其精神與生活的止泊，於「任眞」與「固窮」的兩大基石上，從而建立起他的「傍素波千壽雲」的人品來，而且以如此豐美的含蘊，毫無矯飾地，寫下了他那「千載下，百篇存，更無一字不清眞」的，「豪華落盡見眞淳」的不朽的詩篇。

嗟夫，淵明遠矣，人世之大僞依然，栗里之松菊何在，千古下，讀其詩想見其人，令人徒然興起一種「願留就君位，從君至歲寒」的淒然的嚮往。

欺，淵明就曾經說過：「衣食當須紀，力耕不吾欺」的話。於是淵明終於選擇了躬耕。而爲了此一選擇，淵明也付出了他所能代出的最高代價。淵明常在辛苦中，也常在饑寒中，他以「晨興理荒穢，帶月荷鋤歸」的勤勞，換來的生活却是「夏日長抱飢，寒夜無被眠，造夕思雞鳴，及晨願鳥遷」，眞如淵明所云：「躬親未曾替，寒餒常糟糠」，有時甚至還不免「饑來驅我去，不知竟何之」。在這種生活中，支持淵明的，就是他的一份固窮的操守。所以淵明詩中，曾屢次提到固窮兩個字，如「高操非所攀，深得固窮節」（癸卯歲十二月中作與從弟敬遠一首），「不賴固窮節，濫豈彼志，固窮夙所歸」（有會而作一首），「誰云固窮難，邈哉此前脩」（詠貧士七首之七）。之文藝及其品格一文中，就曾經說：「他實在窮得可憐，所以也曾轉念頭想做官混飯吃，但這種飯吃的苦痛，比挨餓的苦痛還厲害，他總不肯爲了彼取此」。太史公在伯夷列傳中曾經引論語的話說：「子曰：『道不同不相爲謀』，亦各從其志也，故曰：『富貴如可求，雖執鞭之士吾亦爲之，如不可求，從吾所好』，『歲寒然後知松柏之後凋』，舉世混濁，清士乃見，豈以其重若彼，其輕若此哉」。孔子之「飯疏飲水」，「樂在其中」；顏淵之「陋巷簞瓢」，「不改其樂」，

寒，如島之瘦，如盧仝之怪誕，如李賀之詭奇，也都無害其爲點綴於大成之詩苑中的一些奇花異草，然而如果站在客觀的觀點來評斷，想要從這種種繽紛與歧異的風格中，推選出一位足以稱爲集大成的代表作者，則除杜甫而外，無足以當之者，杜甫是這一座大成之詩苑中，根深幹偉，枝葉紛披，聳拔蔭蔽的一株大樹，其所垂掛的繁花碩果，足可供人無窮之玩賞，無盡之採擷。

關於杜甫的集大成之成就，早自元微之的杜甫墓誌銘，宋祁的新唐書杜甫傳贊，以及秦淮海的進論，便都已對之備致推崇，此外就杜甫之一體、一格、一章、一句而加以贊美評論的詩話，歷代的種種記述，更是多到筆不勝書，至於加在杜甫身上的頭銜，則早已有了「詩聖」與「詩史」的尊稱，而近代的一些人，更爲他加上了「社會派」與「寫實主義」的種種名號，當然，每一種批評或稱述，都可能有其可資採擇的一得之見，只是，如果徵引起來，一則陳陳相因，過於無味，再則繁而不備，反而徒亂人意。我現在只想簡單分析一下杜甫之所以能有如此集大成之成就的主要因素，我以爲其主要因素，實可簡單歸納爲以下兩點：其一、是因爲他之生于可以集大成之足以有爲的時代。其二、是因爲他之稟有可以集大成之足以有爲的容量。

先從集大成的時代來說，一個詩人與其所生之時代，其關係之密切，正如同植物之與季節與土壤，譬如二月早放之天桃，十月晚開之殘菊，縱然也可以勉強開出幾朵小花，而其瘦弱與零丁可想；又如種桑江邊，藝橘淮北，縱使是相同的品種根株，却往往會只落得摧折浮海枳實成空的

論杜甫七律之演進及其承先啓後之成就

——秋興八首集說代序——

一　集大成之時代與集大成之詩人

談到我國舊詩演進發展的歷史，無疑的，唐代是一個足可稱爲集大成的時代，只根據全唐詩一書來統計，所收的作者，就有二千二百餘人之衆，而所收的作品，則更有四萬八千九百餘首之多，在如此衆多的作家與作品中，其名家之選出，風格之多采，自屬一種時勢所趨的必然之現象。面對如此繽紛絢爛的集大成之唐代詩苑，如果站在主觀的觀點來欣賞，則摩詰之高妙，太白之俊逸，昌黎之奇崛，義山之窈眇，固然各有其足以令人傾倒賞愛之處，即使降而求之，如郊之

得聖之一體，却不免各有所偏，而缺乏兼容並包的一份集大成的容量，他們只是合起來可以表現一個集大成之時代，而却不能單獨地以個人而集一個時代之大成，以王孟之高雅而短於七言，以高岑之健爽而不擅近體，龍標雖長於七絕，而他體則未能稱是，卽是號稱詩仙的大詩人李太白，其歌行長篇雖有「想落天外局自變生」之妙，而却因爲心中先存有了一份「自從建安來，綺麗不足珍」的成見，貴古賤今，對於「鋪陳終始排比聲韻」的作品，便爾非其所長了，所以雖然有着超塵絕世的仙才，然而終未能够成爲一位集大成的聖者，看到這些人的互有短長，於是乎我們就越發感到杜甫兼長並美之集大成的容量之難能可貴了。

說到杜甫集大成的容量，其形式與內容之多方面的成就，固早已爲衆所周知，而其所以能有如此集大成之容量的因素，我以爲最重要的，乃在於他生而稟有着一種極爲難得的健全的才性——那就是他的博大、均衡與正常。杜甫是一位感性與知性兼長並美的詩人，他一方面具有極大且極强的感性，可以深入於他所接觸到的任何事物之中，而把握住他所欲攫取的事物之精華，而另一方面，他又有着極清明周至的理性，足以脫出於一切事物的蒙蔽與拘限之外，做到博觀兼採而無所偏失。這種優越的稟賦，表現於他的詩中，第一點最可注意的成就，便是其汲取之博與途徑之正，就詩歌之體式風格方面而言，無論古今長短各種詩歌的體式風格，他都能深入擷取盡得其長，而且不爲一體所限，更能融會運用，開創變化，千彙萬狀，而無所不工，我們看他歲爲六

下場，明白了這個關係，我們就更會深切地感到，以杜甫之天才，而生于足可以集大成的唐代，這是何等可值得欣幸的一件事了。自縱的歷史性的演進來看，唐代上承魏晉南北朝之後，那正是我國文學史上，一段萌發着反省與自覺的重要時期，在這一段時期中，純文學之批評既已逐漸興起，而對我國文字之特色的認識，與技巧的運用，也已逐漸覺醒，上自魏文帝之典論論文，陸機之文賦，降而至於鍾嶸之詩品，劉勰之文心雕龍，加之以周顒沈約諸人對四聲之講求研析，這一連串的演進與覺醒，都預示着我國的詩歌，正在步向一個更完美更成熟的新時代；而另一方面，自橫的地理性的綜合來看，唐代又正是一個揉合南北漢胡各民族之精神與風格而滙爲一爐的大時代，南朝的瀲灩柔靡，北朝的激昂伉爽，二者的相摩蕩，使唐代的詩歌，不僅是平順地繼承了傳統而已，而且更融入了一股足以爲開創與改革之動力的新鮮的生命，這種揉合與激蕩，也預示着我國的詩歌將要步入一個更活潑更開闊的新境界，就在這縱橫兩方面的繼承與影響下，唐代遂成爲了我國詩史上的一個集大成的時代。在體式上，它一方面繼承了漢魏以來的古詩樂府，使之更得到擴展而有以革新，而另一方面，它又完成了南北朝以來一些新興的體式，使之益臻於精美而得以確立；在風格上，則更融合了剛柔清濁的南北漢胡諸民族的多方面的長處與特色，而呈現了一片多采多姿的新氣象。於是乎，王孟之五言，高岑之七古，太白之樂府，龍標之絕句，遂爾紛呈競美，盛極一時了，然而可惜的是，這些位作者，亦如孟子之論夷齊伊尹與柳下惠，雖然都能各

多，這正因杜甫獨具一份擔荷的力量，所以才能使大時代的血淚，都成爲了他天才培育的滋養，而使其有如此强大的擔荷之力量的，則端賴他所有的一份幽默與欣賞的餘裕，他一方面有極主觀的深入的感情，一方面又有極客觀的從容的觀賞，如其最著名的北征一詩，於飽寫沿途之人烟蕭瑟，所遇被傷，呻吟流血之餘，却忽然筆鋒一轉，竟而寫起青雲之高興，幽事之可悅，山果之紅如丹砂，黑如點漆；而於歸家後，又復於囊空無帛，饑寒凜冽之中，大寫其幼女曉妝之一片嬌癡之態；又如其空囊一詩，於「不爨井晨凍，無衣牀夜寒」的艱苦中，竟然還能保有其「囊空恐羞澀，留得一錢看」的詼諧幽默，此外杜甫雖終生過着艱苦的生活，而其詩題中，則往往可見有「戲爲」、「戲贈」、「戲簡」、「戲作」等字樣，凡此種種都說明了杜甫的才性之健全，所以才能有嚴肅中之幽默與擔荷中之欣賞，相反而相成的兩方面的表現，這種複雜的綜合，正足以爲其稟賦之博大均衡與正常的又一證明。

而且此種優越之稟賦，不僅使杜甫在詩歌的體式內容與風格方面達到了集大成之多方面的融貫滙合之境界，另外在他的修養與人格方面，也凝成了一種集大成之境界，那就是詩人之感情與世人之道德的合一。在我國傳統之文學批評中，往往將文藝之價值依附於道德價值之上，而純詩人的境界反而往往爲人所輕視鄙薄，即以唐代之詩人論，如李賀之銳感，而被人目爲鬼才，以義山之深情，而被人指爲豔體，以爲這種作品「無一言經國，無纖意獎善」（李洛釋怪），而另外

絕句之論詩，以及與當時諸大詩人，如李白、高適、岑參、王維、孟浩然等，酬贈懷念的詩篇中的論詩的話，都可看到杜甫採擇與欣賞的方面之廣；而自其飲中八仙歌，醉時歌，曲江三章，同谷七歌，桃竹杖引等作中，則可見到他對各種詩體運用變化之神奇工妙；又如自其赴奉先縣詠懷，北征及三吏、三別等五古之作中，則可看到杜甫自漢魏五言古詩變化而出的一種新面貌。而自詩歌之內容方面而言，則杜甫更是無論妍媸鉅細，悲歡憂喜，宇宙的一切人情物態，他都能隨物賦形，淋漓盡致地收羅筆下而無所不包，如其寫青蓮居士之「飄然思不羣」，寫鄭虔博士之「樗散養成絲」，寫空谷佳人之「日暮倚修竹」，寫李鄴公驄馬之「顧影驕嘶」，寫東郊瘦馬之「骨骼肖兀」，寫醜拙則「袖露兩肘」，寫工麗則「燕子風斜」，寫玉華宮之荒寂，則以上聲馬韻予人以一片沉悲哀響，寫洗兵馬之歡忭，則以沈雄之氣運駢偶之句，寫出一片欣奮祝願之情，其涵蘊之博與變化之多，都足以爲其稟賦之博大均衡與正常的證明。其次一點值得我們注意的，則是杜甫嚴肅中之幽默，與擔荷中之欣賞，我嘗以爲每一位詩人，對於其所面臨的悲哀與艱苦，都各有其不同之反應態度，如淵明之任化，太白之騰越，摩詰之禪解，子厚之抑斂，東坡之曠觀，六一之遣玩，都各因其才氣性情而有所不同，然大別之，要不過爲對悲苦之消融與逃避，其不然者，則如靈均之懷沙自沈，乃完全爲悲苦所擊敗而毀命喪生，然而杜甫却獨能以其健全之才性，表現爲面對悲苦的正視與擔荷，所以天寶的亂離，在當時一般詩人中，惟杜甫反映者爲獨

了杜甫多方面的偉大的成就，而其中最值得注意的，則該是他的繼承傳統而又能突破傳統的，一種正常與博大的創造精神，以及由此種精神所形成的承先啓後繼往開來的表現

二　杜甫與杜甫以前之七言律詩

杜甫的繼承傳統與突破傳統的精神，以及其深厚博大的涵蘊，表現於古近各體，都有其特殊獨到的成就，而其中尤其值得注意的，我以爲該是他在七言律詩一方面的成就。因爲，其他各種體式，到杜甫的時候，可以說大致都已早臻於成熟之境地，而惟有七言律詩，則仍在嘗試之階段。對於其他各種體式，杜甫雖然亦能有所擴展與革新，然而畢竟前人之作已多，有着足够的可資以觀摩取法的材料，而惟獨對於七言律詩一體，則杜甫之成就，乃全出於一己之開拓與建立。如果我們把各體詩歌的成就，比做庭園的建造，則其他各體，譬如早經建築得規模具備完整精美的庭園。杜甫於進入園中周遊遍覽之餘，一方面既能盡得前人已有之勝，一方面更能以其過人之才性，見前人之所未見，於是乎據山植樹，導水爲池，更加以一番拓展與改建，這種拓展與改建，當然也彌足珍視，然而畢竟可資爲憑藉者多，拓建較易，而意義與價值亦較小；至於七律一體，則在杜甫以前之作者，只不過爲這座庭園，纔開出一條入門的小徑，標了一面「七律」的指

一方面，那些以「經國」「嫉善」相標榜的作品，則又往往虛浮空泛，只流爲口頭之說教，而却缺乏一份詩人的銳感深情，卽以唐代最著名的兩位作者韓昌黎與白樂天而言，昌黎載道之文與樂天諷諭之詩，他們的作品中所有的道德，也往往僅只是出於一種理性的是非善惡之辨而已，而杜甫詩中所流露的道德感則不然，那不是出於理性的是非善惡之辨，而是出於感情的自然深厚之情，是非善惡之辨乃由於向外之尋求，故其所得者淺，深厚自然之情則由於天性之含蘊，故其所有者深，所以昌黎載道之文與樂天諷諭之詩，在千載而下之今日讀之，於時移世變之餘，就不免會使人感到其中有一些極淺薄無謂的話，而杜甫詩中所表現的忠愛仁厚之情，則仍然是滿紙血淚，千古常新，其震撼人心的力量，並未因時間相去之久遠而稍爲減退，那就因爲杜甫詩中所表現的忠愛仁厚之情，自讀者看來，固然有合於世人之道德，而在作者杜甫而言，則並非如韓白之爲道德而道德，而是出於詩人之感情的自然之流露。只是杜甫的一份詩人之情，並不像其他一些詩人的狹隘與病態，而乃是極爲均衡正常，極爲深厚博大的一種人性之至情，這種詩人之感情與世人之道德相合一的境界，在詩人中最爲難得，而杜甫此種感情上的健全醇厚之集大成的表現，與他在詩歌上的博採開新的集大成的成就，以及他的嚴肅與幽默的兩方面的相反相成的擔荷力量，正同出於一個因素，那就是他所稟賦的一種博大均衡而正常的健全的才性。

以杜甫之集大成的天才之稟賦，而又生於可以集大成的唐朝的時代，這種不世的際遇，造成

盤，路遠莫致倚惆悵，何爲懷憂心煩傷。

我所思兮在漢陽，欲往從之隴阪長，側身西望涕霑裳，美人贈我貂襜褕，何以報之明月珠，路遠莫致倚踟躕，何爲懷憂心煩紆。

我所思兮在雁門，欲往從之雪紛紛，側身北望涕霑巾，美人贈我錦繡段，何以報之青玉案，路遠莫致倚增歎，何爲懷憂心煩惋。

我們從這四首詩中，可以清楚地看到騷體影響所遺留的痕跡，然而每句皆爲七字，已較騷體爲整齊，而「兮」字語詞之運用亦已逐漸減少，這種嘗試的成功，爲七言詩之體式，植下了一粒極有生機與希望的種子。

自此而後，一直到了另一位天才魏文帝的出現，纔對七言之詩體作了更進一步的創造與嘗試，現在我們把魏文帝的兩首燕歌行也錄在後面：

秋風蕭瑟天氣涼，草木搖落露爲霜，羣燕辭歸雁南翔，念君客遊思斷腸，慊慊思歸戀故鄉，何爲淹留寄他方，賤妾煢煢守空房，憂來思君不敢忘，不覺淚下霑衣裳，援琴鳴絃發清商，短歌微吟不能長，明月皎皎照我床，星漢西流夜未央，牽牛織女遙相望，爾獨何辜

路牌，而園門以內則可以說仍是曠而不整，一片荒蕪，從闢地開徑，到建爲花木扶疏亭臺錯落的一座庭園，乃全出於杜甫一人之心力，如果說在中國詩史上，曾經有一位詩人，以獨力開闢出一種詩體的意境，則有之，首當推杜甫所完成之七言律詩了。

談到杜甫七律一體的演進與成就，我們就不得不對杜甫以前的七言詩之產生，與七言律詩之形成，先有一個概略的認識。七言之句，雖然早在古歌謠與三百篇中就已經出現了，然而眞正完整的七言詩，則興起頗晚，而且一直不甚發達，我總以爲中國五言詩之興起，是時勢所趨，頗爲大衆化的一件事，而七言詩之興起，則似乎與一些天才詩人的創造與嘗試，一直有着較密切的關係。觀乎七言之體式，當是騷體之簡鍊凝縮，與五言詩之擴展引申所合成的一種中間產物，而在今日所見到的可信的作品中，第一個作這種結合嘗試而得到成功的作者，首當推東漢時候，寫四愁詩的一位偉大的天才張衡（柏梁聯句之不可信，自顧炎武日知錄以來，辨者已多，茲不具論。）現在我們就把他的四愁詩錄在下面：

我所思兮在太山，欲往從之梁父艱，側身東望涕霑翰，美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤，路遠莫致倚消遙，何爲懷憂心煩勞。

我所思兮在桂林，欲往從之湘水深，側身南望涕霑襟，美人贈我金琅玕，何以報之雙玉

詠史詩，在詩的意境上，已有着極顯明的進步，另外在七言詩方面，他的四愁詩的成就，則更爲值得注意，其水深雲紛之託興，字法句式之複沓，既兼有楚騷與國風之美，而形式上又全不承襲風騷，而成爲了七言詩的濫觴，我們從張平子的文學的創作與科學的發明之並長兼擅，以及他的成就的方面之廣大方向之正確來看，都足以證明張平子是一位感性與知性兼美的天才。而最早的七言詩的雛形之作，就出於張平子之手，這實在不是一件偶然的事。至於魏文帝，則同樣也是一位感性與知性兼美的詩人，他既有創作的才情，又有理性的思辨，所以，文心雕龍說「子桓慮詳而力緩」，「慮詳」「力緩」，就正是他有反省的思致的表現，所以他能有典論論文之作，成爲了我國文學批評中最早的一篇專著。而他的燕歌行二首，就正代表了七言詩演進的另一階段，這也不是一件偶然的事，因爲，在文學的創作中，一般尋常的作者，都只是追隨風氣，在風氣所趨的情勢下，羣行並效，即使偶然有幾個才情出衆的人，也偶然可以寫出幾篇感人出衆的作品，然而若想嘗試一種新體式的製作，開出一種詩歌的新意境，則不是僅靠着一點過人的才情，就能做到的，而一定要是感性與知性兼長並美的人，然後纔能知所取捨剪裁，知所安排運用，知所毀建廢興，我以爲這是在討論整個文學史的演進，與個人創作的成就時，兩方面都值得注意的事。

所惜者是張平子與魏文帝兩位作者，都只是由其一己天才之所至，自然而然在作品中現出了由其感性與知性所凝聚成之一種新體式，而却並未曾對之作有心有力之提倡，所以自張平子魏文

限河梁。

別日何易會日難，山川遙遠路漫漫，儻陶思君未敢言，寄聲浮雲往不還，涕零雨面毀容顏，誰能懷憂獨不歎，展詩清歌聊自寬，樂往哀來摧肺肝，耿耿伏枕不能眠，披衣出戶步東西，仰看星月觀去間，飛鳥晨鳴聲可憐，留連顧懷不能存。

我們看這兩首詩，較之前所舉張衡之四愁詩，已經有了更進一步的演進，「兮」字與「之」字等騷體常用之語詞，既已經全部被棄去，而且在句法的組織，與音節的頓挫上，其二、二、三之頓挫，亦與五言詩二、三之頓挫，已有着更爲接近的傾向。雖然每句都押韻的格式，仍有頗近於騷體短歌之處，然而大體說來，魏文帝之作，較之張平子之作，已經更明顯地可以看出其去騷日遠，去詩日近的趨勢了。

我以爲張平子與魏文帝，在中國詩史上，都是頗可注意的天才，而其天才又正與杜甫有着某一點相似之處，那就是感性與知性的均衡與正常，張衡的多方面的成就，尤其足以爲其天才的均衡與博大的說明，他一方面在科學上，有着渾天地動等儀器的偉大精密的製作與發明，而另一方面，在文學上，他也有着值可重視的創作的成就，在辭賦方面，他的思玄、兩京、歸田諸賦，既能兼得楚騷漢賦之長，而且更開了魏晉抒情短賦的先聲，在五言詩方面，他的同聲歌，是東漢可信的五言之作中，僅後於班固詠史詩的最古老的作品，而其情意之婉轉深密，則較之班固的「質木無文」的

揚州舊處可淹留，臺樹高明復好遊，風亭芳樹迎早夏，長皐麥隴送餘秋，潓潭桂楫浮青雀，果下金鞍躍紫騮，綠觴素蟻流霞飲，長袖清歌樂戲洲。

（隋煬帝江都宮樂歌）

從這四首詩來看，前面兩首，中間四句已經是頗爲工整的對句，只有末兩句則仍然都是五言句，這正是五言之轉爲七言，古體之轉爲律體的階段中，過渡時期的作品。至於後二首，則在字數、句數、對偶各方面，都已經完全合於七言律詩之體式，只有平仄尚未完全合諧，而七言律詩之形成，已有着指日可期的必然之勢，所以到了唐初的時代，經過上官儀「當對律」之倡立，與沈佺期宋之問諸人「回忌聲病，約句準篇」之講求，五言律詩之體式，既更臻於精美而完全確立，七言律詩之體式遂亦隨五言律詩之後，而相繼成立。惟是五言律詩之體，因爲自六朝以來，已早有律化之醞釀與準備，故其所表現之意境與表現之技巧，乃極易達到擴展與成熟之境界，而七律一體，則雖然因受五律之影響而得以成立，然而其所成立者，實在僅是一個徒具平仄對偶之形式，這也就是我所說的僅是一條門徑與指路牌，而其園門以內，則仍是空乏貧弱，一片荒蕪，這一方面自然是因爲七言之體式，自魏晉以來，原來就不發達，作品之可資觀摩取法者既少，作者對七字爲句的句法之組織運用亦未臻熟練，而況在平仄對偶之格律的限制下，七字之句自然較五字之

帝二位天才之後，七言詩一體，乃一直消沉了許久　都沒有更進一步的演進，直等到南北朝的時候，五言之變既窮，一般作者纔於窮極思變之際，而開始對七言詩作有限度的嘗試。其中給唐代影響最多的一位作者是鮑照，他的樂府體的擬行路難十八首，曾給予唐代的李白高適諸人的歌行以不少影響，不過鮑照的行路難，也仍是古樂府雜言之變，雖然七言之句較多，然而却並非完整之七言詩。到了齊梁以後，七言的作品，才由於時勢之所趨而日漸增多，如梁武帝的河中之水歌，雖然在音節韻律上仍有樂府歌行之遺跡，然而已是完整之七言詩；又如梁簡文帝之夜望單飛雁，梁元帝之送西歸內人等詩，則由於南北朝五言小詩引申之七言化，成爲唐代七絕的先聲；而其中尤其可注意的，則是受齊梁聲律對偶之風的影響，所形成的一種近於律詩的體式，現在舉幾首做爲例證：

蝶黃花紫燕相追，楊低柳合露塵飛，已見垂鈎挂綠樹，誠知淇水沾羅衣，兩童夾車問不已，五馬城南猶未歸，鶯啼春欲歇，無爲空掩扉。　（梁簡文帝春情）

文牕琄瑢影嬋娟，香帷翡翠出神仙，促柱點脣鶯欲語，調弦繫爪雁相連，秦聲本自楊家解，吳飲那知謝傅憐，祇愁芳夜促，蘭膏無那煎。　（陳後主聽箏）

促柱繁絃非子夜，歌聲舞態異前溪，御史府中何處宿，洛陽城頭那得棲，彈琴蜀郡卓家女，織錦秦川竇氏妻，詎不自驚長淚落，到頭啼烏恆夜啼。　（庾信烏夜啼）

①餞中書侍郎來濟。②奉和春初幸太平公主南莊應制。③三陽宮侍宴應制。④和趙員外桂坊橋遇佳人。

我們看沈佺期的十六首七律中，有十二首都是奉和陪幸應制一類的作品，至於宋之問的四首中，亦有兩首題中便已標明是頌聖之作，這一類應制頌聖之作，即使其稱頌之技巧，有高下工拙之異，而其內容之爲歌頌無聊，則一望可知，現在把這些作品暫時擱置不談，我們且將沈宋二家頌聖以外的作品各錄兩首來看一看：

盧家少婦鬱金堂，海燕雙棲玳瑁梁，九月寒砧催木葉，十年征戍憶遼陽，白狼河北音書斷，丹鳳城南秋夜長，誰謂含愁獨不見，更教明月照流黃。（沈佺期古意）

天津綠柳碧遙遙，軒騎相從半下朝，行樂光輝寒食借，太平歌舞晚春饒，紅妝櫻下東廻輦，青草洲邊南渡橋，坐見司空掃西第，看君侍從落花朝。（沈佺期和上巳連寒食有懷京洛）

曖曖去塵昏灞岸，飛飛輕蓋指河梁，雲峯衣結千重葉，雪岫花開幾樹妝，深悲黃鶴孤舟遠，獨對青山別路長，却將分手霑襟淚，還用持添離席觴。

句所受的束縛拘牽爲更多，所以，初唐詩人的作品中，雖然也偶然可以發現有幾首七言律詩，然而可資稱述者則極少，我們現在就以沈宋二家爲例，看一看他們的七律之作。

沈佺期的作品，據全唐詩所收共一百五十七首，其中七言律詩計有十六首，這在初唐詩人的七律之作品中，可以說是所佔的比例極大的了，我們現在先把沈氏這十六首七律的詩題錄出來看一看：

①奉和立春遊苑迎春。②人日重宴大明宮賜綵縷人勝應制。③奉和春初幸太平公主南莊應制。④奉和春日幸望春宮應制。⑤侍宴安樂公主新宅應制。⑥龍池篇。⑦興慶池侍宴應制。⑧從幸香山寺應制。⑨紅樓院應制。⑩再入道場紀事應制。⑪嵩山石淙侍宴應制。⑫古意呈補闕喬知之（此詩樂府入雜曲，題獨不見，又或但題古意）。⑬遙同杜員外審言過嶺。⑭和上巳連寒食有懷京洛。⑮陪幸太平公主南莊詩。⑯守歲應制。

宋之問的作品，據全唐詩所收共一百九十三首，而其中七律之體，則僅有四首而已，現在我們也把宋之問這四首七律的詩題錄出來看一看：

的對句，固然是庸俗平板；宋之問的「千重葉」與「幾樹妝」，及「金鞍白馬」與「玉面紅妝」的對句，也一樣淺俚無足取，再看一看這三首詩的內容，則兩首爲唱和之作，一首爲餞別之作，除了渲染一些眼前俗景之外，所寫之情事，不過爲「侍從花朝」，「分手霑襟」，橋上「遇佳人」而已，其空泛無聊，更復顯然可見。七言律詩之一體，在一開始成立之時，就走上了這一條內容空泛，句法平俗的用於酬應贈答的路子，這一方面，當然是由於初唐的一些作者，天才本來就不甚高，他們只能作一些安排藻飾的小巧的工夫，而却普遍都缺乏一種開源拓地的創造精神，如王、楊、盧、駱四傑，根本無七律之作，崔日用，張九齡，杜審言，李嶠諸人，偶有幾篇七言律詩，亦多爲奉和應制之作，其成就較之沈宋尤爲無足稱述。而另一方面，則由於七言律詩，本身的體式既極爲端整，而格律復極爲謹嚴，因此限制了這些天才較爲平凡的詩人，使他們的情意思想，在這種體式與格律中，都受到了嚴格的束縛，而感到不能有自由發抒的餘地，而同時這種體式的嚴整，却又便於一些未能免俗的詩人利用來製造「僞詩」，因爲，七律之爲體，只要把平仄對偶安排妥適，就很容易支撐起一個看來頗爲堂皇的空架子，所以，這種體式最適於作奉和應制贈答等酬應之用。甚而至於今日，一般酬應之作的頌喜祝壽等詩篇，也仍然多用七律之體，這種作俑之始，可以說由來已久了。

初唐以後，唐詩漸進於全盛之世，在此一階段中，王維自然是其中一位重要的作者，據四部

（宋之問從中書侍郎來濟）

江雨朝飛浥細塵，陽橋花柳不勝春，金鞍白馬來從趙，玉面紅妝本姓秦，妬女猶憐鏡中髮，侍兒堪感路傍人，蕩舟爲樂非吾事，自歎空閨夢裏頻。

（宋之問和趙員外桂陽橋遇佳人）

這四首詩中，以沈佺期的古意一首最爲著名，沈德潛說詩晬語曾評之云：「沈雲卿獨不見一章，骨高氣高，色澤情韻俱高」，這首詩的好處，一在開端二句以華麗反襯悲哀，寫得極有神采，二在中間兩聯，一句閨中，一句塞外，再一句塞外，再一句閨中，寫得極爲開闊，然而如以內容言，則征夫思婦之情，仍不過只是詩人常寫的一種極熟的題材，沈佺期也不過只是很會找題材，很會作詩而已，並沒有什麼發自深衷的深厚之情，至於「九月」與「十年」，及「白狼河」與「丹鳳城」之對句，雖然，頗有開闔之致，然而句法則亦仍屬工整平板，而結尾兩句，尤其是帶着齊梁樂府詩的味道，全唐詩話曾云：「末句是齊梁樂府詩語……如織宮錦間一尺繡，錦則錦矣，如全幅何。」所以這首詩只能算是自樂府演變爲七律的一首奠定形式的代表作，此外在詩歌之意境與句法上，都並沒有什麼新的拓展和成就。

至於其他三首詩，沈佺期的「行樂光輝」與「太平歌舞」，及「紅妝樓下」與「青草洲邊」

摩詰曾促成七律一體之運用及表現技巧之任何進益，輞川莊一首，乃作於摩詰輞川隱居之時，據舊唐書王維傳云：「晚年長齋，不衣文綵，得宋之問藍田別墅在輞口，輞水周于舍下，別漲竹洲花塢，與道友裴迪浮舟往來，彈琴賦詩，嘯詠終日。」有這樣隱居閒逸的生活，所以，才有那樣清新澹遠的作品，這原是作者生活修養的自然流露，自無可疑；至於出塞一首，詩題下，原有自注云：「時爲御史，監察塞上作」，姚鼐評此詩云：「右丞嘗爲御史，使塞上，正其中年才氣極盛之時，此作聲出金石，有麾斥八極之概矣。」可見出塞一詩之意境，也是作者當時生活才情的自然流露，此種由作者之生活、修養、才氣、性情之所至的自然流露，都該僅屬於作者個人之成就，而並不能代表一種詩體之歷史的演進，正如陶淵明之五言古詩，雖然妙絕千古，然而却不能代表晉宋之際五言詩之演進的任何階段，這正是我在前面論張平子與魏文帝時所說的，必須具備有知所安排運用，與知所毀建廢興的反省的理性，才能於詩體作有意之拓展與建立，而摩詰這二首詩，則僅是生活與修養所反映的自然之流露，所以，其意境雖較沈宋二家有所擴展，而其章法與句法，則仍然是平鋪直敍，並無更進一步之演進，如果將這兩首詩中的「山中習靜觀朝槿，松下清齋折露葵」，及「護羌校尉朝乘障，破虜將軍夜度遼」等對句，與摩詰五言律詩之「江流天地外，山色有無中」，及「行到水窮處，坐看雲起時」等對句相較，其工拙高下豈不顯然可見，所以我說摩詰七律仍不免予人以沾滯之感，而與摩詰五律之超妙自然乃迥乎不可同日而語，因此

備要本，趙殿成註，王右丞集，共收古近體詩四百七十九首，其中有七律之作二十首，此二十首中，有奉和應制等頌聖之作七首，酬贈餞行之作六首，及其他雜詩七首。摩詰居士的七律，其內容固然已較沈宋二家爲擴展，辭句亦更爲流利通暢，然而平仄對偶之間，則仍不免時予人以沾滯之感，較之其五言律之天懷無滯妙造自然，相差乃極爲懸殊。現在我們學王維的兩首七律來看一看：

積雨空林烟火遲，蒸藜炊黍餉東菑，漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝，山中習靜觀朝槿，松下清齋折露葵，野老與人爭席罷，海鷗何事更相疑。（積雨輞川莊作）

居延城外猋天驕，白草連天野火燒，暮雲空磧時驅馬，秋日平原好射鵰，護羌校尉朝乘障，破虜將軍夜度遼，玉靶角弓珠勒馬，漢家將賜霍嫖姚。（出塞）

從這兩首詩來看，第一首的清新澹遠，第二首的沈雄矯健，都可證明摩詰對七言律詩的意境，較之沈宋二家，已經有了顯明的擴展，然而我以爲這種擴展，該只屬於摩詰一人之成就，而並不代表整個七律一體之演進。因爲，這兩首詩中所表現之意境，乃出於摩詰之生活環境與其才情修養之自然流露，而並沒有一種帶着反省與嘗試意味的開創精神，所以其意境雖佳，而却並不能表示

對句；岑參的「臺上霜風」與「軍中殺氣」，及「漢將宣威」與「胡塵欲滅」的對句，雖頗爲工整流麗，然而其句法之平板，對偶之拘執，用意之凡近，亦可以概見一斑，清葉燮卽曾譏之謂：「高岑七律，遂爲後人應酬活套作俑。」而高氏一首，中二聯平列四地名，則尤爲人所譏議。蓋人之天性，各有短長，觀高岑二家之風格，近於豪縱雄放一流，而不耐束縛，故長於古而短於律，譬如形骸脫略之人，一旦使之垂衣端坐，束帶整冠，便覺百種拘牽，舉手投足，皆爲所制，遂自然有一種窘迫局促之態，所以高岑二家，對七律一體之演進，乃並未能有較大之貢獻。

再次，我們要提到另外一位偉大的詩人李白，李白確實是一位了不起的天才，其七言古風，如遠別離、蜀道難、天姥吟、鳴皐歌諸作，眞有所謂「大江無風，波浪自湧，白雲從空，隨風變滅。」之妙，若此者，原爲太白之所獨擅，固無論矣；至其五言古詩，如古風五十九首諸作，其包擧之恢宏，寄意之深遠，皆可見其胸中浩渺之氣，亦迥然非常人之所可及，至其五言律詩，如夜泊牛渚懷古，聽蜀僧濬彈琴諸作，意境之蒼茫高遠，屬對之疏放自然，亦復正自有其不同於凡近之處；至於其五七言絕句，一片神行，悠然意遠，以夐絕一世之仙才，寫爲四句之小詩，其成就尤非着力者之所能及，而惟有七言律詩一體，則爲太白諸體中最弱之一環，據清繆曰芑本李太白全集，共收各體詩九百九十四首，其中七言八句，通篇押平韻之作共九首，而送從弟綰從軍安西一首乃短歌之體，並非律詩，其較合於七言律詩之體者不過八首而已，這八首詩的題目是：

七言律詩之體，在寧詰個人而言，固已較沈宋有所擴展，而就一種詩體之演進言，則並無顯著之進步，至於寧詰此二詩不朽之失敗，所謂折腰體者，則尤爲七律一體未盡臻於成熟之證。

其次，我們再看一看盛唐詩壇上，另外兩位名家高適岑參的七律之作，全唐詩共收高適詩二百四十一首，其中七律之作僅有七首，共收岑參詩三百九十七首，其中七律之作僅有十一首。高岑二家七言古風之邊塞詩，固傑然爲一世之雄，然而兩家之七言律詩，則平頭板滯，全爲格律所拘，其內容亦多爲酬應唱和之作，並無任何開拓擴展，現在我們將二家七律之作各舉一首來看一看：

嗟君此別意何如，駐馬銜杯問謫居，巫峽啼猿數行淚，衡陽歸雁幾封書，青楓江上秋天遠，白帝城邊古木疏，聖代即今多雨露，暫時分手莫躊躇。

（高適　送李少府貶峽中王少府貶長沙。）

節使橫行西出師，鳴弓擐甲射林兒，臺上霜風凌草木，軍中殺氣傍旌旗，預知漢將宣威日，正是胡塵欲滅時，爲報使君多泛菊，更將絃管醉東籬。

（岑參　九日使君席奉餞衙中丞赴長水。）

從這兩首詩來看，高適的「巫峽啼猿」與「衡陽歸雁」，及「青楓江上」與「白帝城邊」的

如把一隻身長不過數寸的小鳥，養在三尺高的樊籠之內，則雖在拘限之中，也還可以有廻旋起舞的餘地，而若囚雄鷹巨鶚於此樊籠之內，則其委頓低垂，乃眞有不堪拘束者矣，所以太白有時不免竟爾不顧一切地破籠飛去，所舉第一首鸚鵡洲的前四句，就表現了太白破籠竟去的一股天才的豪氣。像這兩類作品，無論其爲委頓籠中，或者破籠竟去，對籠來說，都是不幸的，因爲委頓於籠中者，因然是彌彰此樊籠之狹隘，而破籠飛去者，則竟破毀此樊籠而置之不顧，如果只就太白的七言律詩來看，則七律一種體式，乃眞無絲毫可以成立之價值矣，這只因爲太白之天才，與此種拘執狹隘之七律之體式，全不相合，而太白復不能如杜甫之致力用心於擴建此狹隘之樊籠使成爲博大之苑囿的嘗試，這就太白之天才與七律之體式來說，雙方都是可遺憾的，所以太白在七律一體之成就，並沒有什麼值得稱述之處，卽使以其守格律的最負盛名的一首和作登金陵鳳凰臺來說，王世貞的藝苑卮言，及全唐詩話，也都曾譏之云：「幷非作手」，而胡仔的苕溪漁隱叢話，楊愼的升庵詩話，則皆謂其爲擬崔顥黃鶴樓之作，現在我們把李白的鳳凰臺及崔顥的黃鶴樓，都抄錄在後面看一看：

鳳凰臺上鳳凰遊，鳳去臺空江自流，吳宮花草埋幽徑，晉代衣冠成古丘，三山半落青天外，二水中分白鷺洲，總爲浮雲能蔽日，長安不見使人愁。（李白登金陵鳳凰臺。）

①贈郭將軍。②送賀監歸四明應制。③別中都明府兄。④寄崔侍御。⑤登金陵鳳凰臺。⑥鸚鵡洲。⑦題雍丘崔明府丹竈。⑧題東溪公幽居。

從這幾首詩來看，太白的七言律詩有兩種現象，一種是表現太白不羈之才氣，全然不顧七律之格律者，如其鸚鵡洲一首：

鸚鵡來過吳江水，江上洲傳鸚鵡名，鸚鵡西飛隴山去，芳洲之樹何青青，煙開蘭葉香風暖，岸夾桃花錦浪生，遷客此時徒極目，長洲孤月向誰明。

又一種則是爲格律所拘，使太白之才氣全然不得施展者，如其題雍丘崔明府丹竈一首：

美人爲政本忘機，服藥求仙事不違，葉縣已泥丹竈畢，瀛洲當伴赤松歸，先師有訣神將助，太聖無心火自飛，九轉但能生羽翼，雙鳧忽去定何依。

從這兩首詩來看，第一首頗有豪縱自然之致，而第二首之詩格，則極爲平俗卑下，以太白謫仙之才，而竟有如此卑俗之作，那正因爲其天才愈爲不羈，格律之束縛所加之壓迫感亦愈甚，譬

有所裨益，而況太白此詩，有模擬之心，此以創作之精神論，便已落於第二乘之境界，至於鳳凰臺一詩中二聯之對句，雖較鸚鵡洲一詩爲合律，金聖歎且曾贊美吳宮舊代一聯云：「立地一哭一笑」，以爲「我欲尋覓吳宮，乃惟有花草埋徑，此豈不欲失聲一哭，然吾聞代吳者晉也，因而尋覓晉代，則亦既衣冠成丘，此豈不欲破涕一笑。」又云：「此是其胸中實實看破得失成敗，是非贊罵，一總只如電拂。」金氏之言，就詩之意境開闔而言，頗能得太白神情氣勢之妙，然而藝苑卮言及全唐詩話，乃譏此二句云：「並非作手」者，則就句法格律而言，此二句仍不過承初唐之舊，平順工整，並無可以稱勝之處，尤其如果在讀過杜甫的一些在句法中足以騰挪變化的七律之後，就更可以體會出此「並非作手」四個字的意味了，所以太白雖爲絕世仙才，然而對七律一體之演進，也並無絲毫功績可以資爲稱述之處。

最後我們再看一看此一時期的其他名家之作，此諸家在詩的內容方面，既沒有摩詰與太白之廣，而在詩的數量方面，也沒有摩詰與太白之多，所以他們對於七律一體，也都沒有留下什麼可觀之成績，如孟浩然僅有七律四首，王昌齡僅有七律二首，崔署、祖詠和儲光羲都僅有七律一首，而這些作品，都沒有什麼特殊成就，姑且略而不談，此外較爲可觀者，應推李頎及前面所談到的崔顥二家，李頎留有七律六首，崔顥留有七律三首，崔顥除以前所引過的黃鶴樓一首以外，還有行經華陰一首，及雁門胡人歌一首，行經華陰一首，氣象頗爲闊大，此蓋崔氏一般之風格如

昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓，黃鶴一去不復返，白雲千載空悠悠，晴川歷歷漢陽樹，芳草萋萋鸚鵡洲，日暮鄉關何處是，煙波江上使人愁。（崔顥黃鶴樓。）

從鳳凰臺詩開端之兩用鳳凰，及前錄鸚鵡洲詩之兩用鸚鵡來看，則太白確有模倣崔顥黃鶴樓詩兩用黃鶴之嫌，而且鸚鵡洲詩次聯之「芳洲之樹何青青」，亦大似崔顥黃鶴樓詩次聯之「白雲千載空悠悠」，二者都是不顧平仄格律，末三字連用三平聲，且有二疊字，與上一句迥然不相偶，凡此種種相似之處，都使人覺得，姑不論苕溪漁隱叢話，及升庵詩話所載之故事是否可信，而太白此詩之曾受崔顥黃鶴樓之影響，則殆爲無可置疑之事，以太白之天才超軼，而竟受崔氏一詩之影響如此之深，我想這正因崔氏以古風之句法入於律詩之作風，與太白之長於古風不耐格律束縛之天性有暗合之處，因之乃不免深受其影響，然而，即使以崔顥之黃鶴樓而言，雖然其興象頗爲高遠，而就七律之詩體而言，則仍屬未臻於完整成熟之介於樂府與律詩之間的過渡時期之作，此種作品，在天才偶一爲之則可，然而究非正途常法，不能爲後世樹立規模，垂爲典範，明胡應麟評此詩，即曾云：「崔顥黃鶴，歌行短章耳」，清紀曉嵐亦曾云：「偶爾得之，自成絕調，然不可無一，不可有二，再一臨摹，便成窠臼。」所以即使是崔氏原作，也已經不能列爲七律之正格，而且并未能爲後世開源闢徑，則縱然崔氏之作可以稱爲絕調，於七律一體之演進，也并不能

靜，颯沓仍隨秋雨飛，始覺浮生無住着，頓令心地欲歸依。（宿鑿公禪房聞梵）

從這兩首詩來看，李頎的七言律詩，其對偶之工整，聲律之諧暢，轉折之自然，都表現了對七律一體運用之成熟，唯一可惜的是並沒有什麼開拓獨到的境界，所以許學夷就曾批評他說：「李頎七言律聲調雖純，後人實能爲之。」那也就是說他聲律雖熟，而失之平整，內容也缺少開拓和變化，並沒有什麼極爲過人的成就。

從以上所舉的名家七律之作看來，可見唐詩七律一體，雖然在初唐沈宋的時候就已經成立了，然而在杜甫的七律沒有出現之前，以內容來說，一般作品大都不過是酬應贈答之作，以技巧來說，一般作品也大都不過是直寫平敍之句，所以嚴守矩矱者，就不免落入於卑瑣庸俗，而意境略能超越者，則又往往破毀格律而不顧，因此七言律詩這一種新體式的長處，在杜甫以前，可以說一直沒有得到盡量發展的機會，也一直沒有得到應該得到的重視，我們看到自晚唐以來，兩宋以迄明清諸家詩集中，七律一體所佔的份量之重，所得的成就之大，就可以知道杜甫對於七律一體的境界之擴展，價值之提高，以及他所提供於我們的表現之技巧，句法之變化，這一切對於後世的影響，是如何深遠而值得注意了。

此，而以體式與句法言，則並無特殊之演進，至於其雁門胡人歌一首，則與黃鶴樓一詩，同樣有以樂府語調，用於七律之情形，現在將這一首詩錄出來看一看：

高山代郡東接燕，雁門胡人家近邊，解放胡鷹逐塞鳥，能將代馬獵秋田，山頭野火寒多燒，雨裡孤峯濕作烟，聞道遼西無鬥戰，時時醉向酒家眠。

此詩後六句全爲七律之格式，而首二句則爲樂府古風之聲調，而且標題以「歌」爲名，我們從此可以看出，崔顥實在是有意地以樂府聲調用於七律，與前所舉之黃鶴樓一詩，同樣不能視爲七律之正格，尤其不能代表七律一體正統之演進。

至於李頎的七律之作，雖然也不過只有七首，然而值得注意的是他對於七律一體運用之純熟，現在我們舉他的兩首詩作爲例證來看一看：

朝聞遊子唱離歌，昨夜微霜初渡河，鴻雁不堪愁裡聽，雲山況是客中過，關城樹色催寒近，御苑砧聲向晚多，莫見長安行樂處，空令歲月易蹉跎。（送魏萬之京）

花宮仙梵遠微微，月隱高城鐘漏稀，夜動霜林驚落葉，曉聞天籟發清機，蕭條已入寒空

這種劃分都只是爲立說方便，而作的大略的區劃，不然，以杜甫之博大變化，每首詩皆各有其不同之風格與境界，則又豈是此簡單的幾個階段所能盡。

杜甫的詩，據清浦起龍分體編輯的讀杜心解來計算，計共收詩一千四百五十八首，其中的七言律詩計有一百五十一首之多，這比起李白的九百九十四首詩中只有八首七律的情形來，眞是相差懸殊了，而如果自杜甫入蜀以後的作品來計算，則七律所佔之比率數爲尤大，即以此比數之大，與比數之增加來看，已經可以見到杜甫對七律一體之重視，及其逐漸成熟演進之痕跡了。如果把這一百五十一首七言律詩詳加分析，其變化之多，方面之廣，自然是難以窮盡的，我現在只依其時代之先後，約略將之分爲四個演進的階段。

第一個階段是天寶之亂以前的作品，這是杜甫七言律詩作得最少，成績也最差的一個階段，在這一階段杜甫仍然停留在模擬之中，其所作如：題張氏隱居，鄭駙馬宅宴洞中，城西陂泛舟，贈田九判官梁丘，贈獻納使起居田舍人澄等，其內容與一般作者一樣，也仍然都是以酬唱及寫作爲主，技巧方面也只是對偶工麗句法平順，絲毫沒有什麼開創與改進之處，現在我們舉杜甫這一階段的兩首七律來看一看：

春山無伴獨相求，伐木丁丁山更幽，澗道餘寒歷冰雪，石門斜日到林丘，不貪夜識金銀

三　杜甫七律之演進的幾個階段

中國文字之特色，是單形體單音節，無論贊成或反對，這個特色原來就適宜於講求平仄及對偶，乃是一種必然的趨勢所形成的事實，所以自魏晉南北朝以來中國的詩歌，一直都向着這一方面在發展，迄於唐代，五言律詩既已先獲得優異的成績於先，則按照理論來說，七言律詩較之五言律詩每句多了兩個字，其缺點固然是多加了兩個字的麻煩，而隨之而來的優點，則是也增加了兩個字的變化之機會的表現的機會，所以七言律詩之可以形成爲中國詩歌中最精練精美的一種體式，原來是一種可以預期的事實，並是在杜甫以前的一些詩人，都並無他們的天才工力以及識見修養的限制，而未能予以應得的重視，也未曾付出應盡的努力，直到杜甫出來，才由於他所稟賦的感性與知性兼美的資質，而認識了這種體式的優點與價值，於是杜甫乃以其過人的感受力與活潑力，及其創作的精神與熱誠，擴展了七律一體的境界，提高了七律一體的價值，而將他的高才健筆與博學都納入了這一向被人卑視的、束縛極嚴的詩體之中，而得到了足以籠罩千古的成就，當然這種成就，也並不是一蹴而成的。我現在就想試把杜甫的七言律詩，按其年代的先後，劃分爲幾個階段，藉以窺見一些杜甫在這種詩體的內容與技巧上的一些演進的痕跡，當然

第二首開端寫所見之樓船與船上靑蛾皓齒之佳人，次句寫遙聞簫笛之音，遠傳空際（悲字但寫音聲之感人，不必拘定悲哀爲解）。三四一聯，春風，遲日，錦纜，牙檣，極寫春光之美與樓船之麗，而句中着以「自信」與「徐看」二字，可以想見一片容與中流之樂，五六一聯，水中則魚吹細浪，枝上則燕蹴飛花，而承以歌扇舞筵，則魚吹細浪兼以映襯歌聲之美，有沉魚出聽之意，燕蹴飛花兼以映襯舞姿之美，有燕舞花飛之致，復着以「搖」字「落」字，則扇影搖於水中，飛花落於筵上，遂爾將魚兒，燕子，細浪，飛花，與歌扇舞筵並相結合爲一片美景良辰賞心樂事，至於末二句，有蕩槳之小舟，送百壺如泉之酒，正極寫飲宴之樂且盛也，仇注引顧宸曰：「天寶間景物盛麗，士女遊觀，極盡飲宴歌舞之樂，此咏泛舟實事」是也。（或以爲此詩如麗人行之類，當有所指，似不必如此拘鑿。）觀此詩所寫之種種景物情事，可謂極鋪陳工麗之盛，而其風格則仍在初唐綺麗餘風的籠罩之下，可見杜甫此一時期的作品，仍未能完全擺脫時尚，其風格仍不過是平順工麗，不但未能度越前人，即較之摩詰，太白的一些佳作之遠韻高致，亦復尚有未及，而且此一詩之春風遲日一聯，上下承接之際，都有平仄失黏之病，前一首之澗道一聯與伐木句相承，亦有平仄失黏之病，此與前所舉宋之問、錢中書侍郎來濟一首，及王維輞川莊作一首，與出塞一首諸詩失黏之情形所謂折腰體者正復相同，這原是七律尚未完全成熟時的一種現象，杜甫尚完全在當時風氣籠罩之下，所以連這種失黏的現象，也一併承襲下來，這與杜甫晚年

氣，遠害朝看麋鹿遊，乘興杳然迷出處，對君疑是泛虛舟。

（題張氏隱居）

青蛾皓齒在漪船，橫笛短簫悲遠天，春風自信宇檣動，遲日徐看錦纜牽，魚吹細浪搖歌扇，燕蹴飛花落舞筵，不有小舟能蕩槳，百壺那送酒如泉。

（城西陂泛舟）

第一首題張氏隱居，此題原有詩二首，另一首是五言律詩，所寫乃相留款曲之情。此首七律，則寫張氏隱居之幽寂，題中所云張氏，歷代注者或以爲乃隱居徂徠之張叔明，或以爲乃張叔卿，或以爲乃張山人彪，錢注已曾云：「不必求其人以實之」，總之爲一隱者而已，此詩開端先從入山求訪說起，次句寫山之幽，三句寫沿途所歷之澗道冰雪，四句寫到後所見之斜日林丘，五句寫夜宿所見烟嵐霞氣之美，藉以映襯張氏之高潔清廉，六句寫朝遊所見山中麋鹿之嬉，藉以映襯張氏之閒逸恬適，七句寫乘興而遊，雲山杳然，出處都迷，八句寫對此高隱之士，此心蕩然，全無所繫，有賓主俱化之感（或以爲七句喻隱仕之出處不決，八句慨己身之飄搖無着，似過於深求）。觀此詩所寫，由「求」而「歷」而「到」，又由「斜日」而「夜」而「朝」，層次清晰，章法分明，中二聯之對偶，亦復句法平順，對偶工整，像這種平順工整之作，仍未脫早期七律的平俗空泛之風，其內容與句法，都大有似於前所舉李頎之宿瑩公禪房聞梵一首，杜甫幷未能超越前人而別有建樹。

一片花飛減却春，風飄萬點正愁人，且看欲盡花經眼，莫厭傷多酒入脣，江上小堂巢翡翠，苑邊高塚臥麒麟，細推物理須行樂，何用浮榮伴此身。（曲江二首之一）

朝回日日典春衣，每向江頭盡醉歸，酒債尋常行處有，人生七十古來稀，穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛，傳語風光共流轉，暫時相賞莫相違。（曲江二首之二）

關於這二首詩，很多對杜甫此一時期心情之轉變未曾詳加研析體會的人，往往會覺得，以杜甫從前「致君堯舜」「竊比稷契」的志意抱負，何以會在長安收復天子還京，杜甫身爲近侍官授拾遺的時候，竟然寫出如此及時行樂之作，王嗣奭杜臆就曾經說過：「余初不滿此詩，國方多事，身爲諫官，豈行樂之時。」然而，我們如果仔細從杜甫的詩中研求一下，就會發現他是如何地從滿懷的希望振奮，而轉變到哀感頹傷，這種表面看來似是及時行樂之詩，其實正是杜甫一片悲哀失意之心情的流露。杜甫在初還朝時，不僅曾寫了很多首欣喜頌美之作，而且更曾在詩歌中顯露出他身爲諫官的一份忠愛之情，我們看他的春宿左省一詩：「花隱掖垣暮，啾啾棲鳥過，星臨萬戶動，月傍九霄多，不寢聽金鑰，因風想玉珂，明朝有封事，數問夜如何。」此詩由花隱垣暮寫起，而夜，而朝，在其瞻望星月，聽金鑰，想玉珂的種種情事之中，寫出了多少忠勤爲國之意，而所有的期待盼望，都只在於明朝之「有封事」，其殷勤懇摯，豈不正是一份「致君堯舜」

所作的一些擺脫聲律改爲拗體的極爲老成疏放的作品，實在不可以放在一起相提並論，這種作品是尙未入網的鯉魚，而後來的拗體則是透網而出的金鯉，不過，杜甫在這一階段的模倣與嘗試，也已經爲後來的種種演變與蛻化作了很好的準備的工夫，這一點也仍是不可忽視的。

第二個階段，該是收京以後重返長安一個時期的作品，這一階段，杜甫所作的七言律詩，可以分作兩部份來看，一部份是至德二載多晚及乾元元年春初，杜甫重回長安，身任拾遺，滿懷欣喜之情，所作的一些頌美之作，如：滕曰，奉和賈至早朝大明宮，宣政殿退朝晚出左掖等詩屬之；又一部份則是乾元元年春晚，杜甫自傷衮職無補，寸心多違，滿懷失意之心，所作的一些傷感之作，如：曲江二首，曲江對酒，曲江陪鄭八丈南史飲等詩屬之。前一種頌美之詩篇，雖然也有一些頗爲人所贊賞推重的高華偉麗博大從容的作品，然而此種頌美之詩，自初唐以來，作者已多，並非杜甫之所獨擅，現在姑置不論。我所認爲可以代表杜甫七律第二階段的作品，乃是屬於後一種的傷感之作，從這一部份作品，我們可以很明顯的看到，杜甫一方面對於七律一體的運用，已經達到運轉隨心，極爲自如的地步，而另一方面，杜甫於天寶之亂以來，所經歷的陷長安，奔行在，再授拾遺，放還鄜州，重返朝廷，再遭失意等種種憂患挫折的變化，也更爲擴大而且加深了杜甫詩歌中的感情的意境，這種技巧與意境的同時演進與配合，使杜甫的七言律詩進入了第二個階段，現在我們也舉兩首詩，作爲例證來看一看：

哀，直破人之心扉，長驅而入，而就在此心扉乍開的不備之際，忽然又被第二句加以重重的一擊；眞使人有欲爲之放聲一慟之感。然後復接以「且看欲盡花經眼，莫厭傷多酒入脣」二句，把一片無可奈何的心情，無可挽回的悲哀，全用幾個虛字的轉折呼應表達出來，已是欲盡之花，然且復經眼看之，已傷過多之酒！而莫厭入脣飲之，夫花之欲盡，既已難留，則我之飲酒，何辭更醉，而且不更飲傷多之酒，又何能忍而對此欲盡之花，既對此欲盡之花，又何能忍而不更飲傷多之酒，這兩句眞是寫得往復低徊哀傷無限，我們試將此種對句，與以前所舉高適之「巫峽啼猿」「衡陽歸雁」，及李頎之「關城樹色」「御苑砧聲」等對句相較，就可以看出杜甫已經使這種平板的律詩對句，得到了多少生命，得到了多少抒發。以後接入五六兩句：「江上小堂巢翡翠，苑邊高塚臥麒麟」，從飛花而寫到人事，彼人事之無常，亦何異乎此飛花之易盡，張性杜律演義云；「曲江，舊時風景佳麗，祿山亂後，無復向時之盛，是以堂巢翡翠，塚臥麒麟，盛衰不常如此。」仇注亦云：「堂空無主，任飛鳥之棲巢，塚廢不修，致石麟之偃臥」。所謂翡翠者，固當是翡翠鳥，江上小堂者，則昔日歌舞繁華之地也，而今歌舞繁華，都成一夢，而空堂之上，但爲飛鳥營巢之地而已；麒麟者，石麒麟也，秦漢間公卿墓往往以石麒麟鎭之，而今苑邊高塚之前，石麟早已傾臥欹斜，則其斷裂與斑駁可想，此無生之物尙且如此，則豪中昔日之人，富貴之早爲雲烟，屍骸之早爲塵土，更復何所存留乎，有此二句，則知前四句，杜甫所以對風飄萬點之欲盡

「竊比稷契」的用心，可是我們再看一看他在題省中壁一詩中，所寫的：「腐儒衰晚謬通籍，退食遲迴違寸心，衰職曾無一字補，許身愧比雙南金」的話，就可以知道杜甫當時必然有許多難于進言，或進言而無補的苦衷，從其「違寸心」上面的「遲迴」二字，就可看出他的無限低徊悵恨之悲了，而況就在這年春天，曾與杜甫以早朝大明宮詩相唱和的賈至，便已經出官汝州，杜甫送賈閣老出汝州的詩中，就已經有「艱難歸故里，去住損春心」的歎息，其後於是年五六兩月，房琯，嚴武與杜甫便也都相繼出貶，由此可以想見當杜甫寫曲江二首之時，不僅是抱着空懷忠悃久違寸心之悲，而且更可能有着無限憂讒畏譏之心，於是纔寫出曲江這兩首如此哀感頑傷的作品，明白了杜甫當時的一份心情，我們再看這兩首詩，纔不會誤以爲「行樂」之詩，而對杜甫妄加責怪，也纔不會漫以一般詩人傷春之作而等閒視之。

第一首只開端「一片花飛減却春」一句，便已寫出杜甫之滿懷悵惘哀傷，僅此一句，便已是杜甫歷遍人生種種悲苦深加嘗味後之所得，因爲若不是曾經深感到人世間花落春歸的悲哀的人，決不會因一片之花飛，便體會到春光之殘破，而杜甫却將如此深沉的悲哀的體味，僅從一片花飛寫出，我們看他「一片」兩字寫得如此之微婉，而「減却」二字又說得如此之哀傷，其意境之深，表現之妙，便已非以前任何一家之所能比。而復繼之以第二句云：「風飄萬點正愁人」，自花飛一片之哀傷，當下承接到風飄萬點之無望，我每讀此二句，總覺得第一句便已以其深沉的悲

以寫出其滿腔無可奈何的抑鬱哀怨之情，而尤其妙在「日日典春衣」之上，偏偏著以「朝回」二字，夫上朝是何等事，典衣盡醉又是何等事，如今杜甫乃於朝回之時，而日日典衣以求盡醉，則其於朝中，違寸心之種種情事，可以想見。次聯：「酒債尋常行處有，人生七十古來稀」二句，先不論其以「尋常」對「七十」之數字之借對之妙，即以其「酒債」與「人生」，及「行處有」與「古來稀」之對偶的承應自然而言，便已非杜甫以前諸作者之一循格律便落平板的句法所可比，而此一聯之尤可貴者，則更在其所含蘊之感慨之深。尋常行處的酒債之多，正因七十古稀的人生之短，而況人生一句之所慨者，實不僅七十古來稀之短促而已，其中更有杜甫對人生之多少失意哀傷，無可奈何之餘，惟欲盡付之一醉而已，此所以尋常行處不辭酒債之多也，而杜甫此二句，却但只落落寫來，一句酒債，一句人生，其間之關合感慨，乃盡在於言外，此種技巧與意境，也不是杜甫以前的七律所曾見。至於頸聯：「穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛」二句，一般人只知欣賞其「深深」與「款款」二疊字之自然，「穿花」與「點水」二對句之工麗，若但知以此爲工，則眞將墮入「魚躍練川拋玉尺，鶯穿絲柳織金梭」之惡道矣（見曲江二首仇注），故葉夢得石林詩話乃贊美之云：「讀之渾然」，「氣格超勝」，葉氏之言固然不錯，而其實杜甫此一聯的好處，還不僅在其句法工麗之中不見琢削之迹的一種渾然超勝之致而已，而更在其中所蘊含的一份極深曲的情意。王國維人間詞話曾分詩歌爲有我之境與無我之境，而舉元好問之「寒波

飛化之如此哀傷者，其感慨之深意，正自有無窮之痛。而以句法論，此江上小堂二句，又寫得如此之整鍊，一方面既足以使前四句爲之振起，一方面更於此爲一凝重之頓挫。然後接以尾聯：「細推物理須行樂，何用浮榮絆此身。」「細推」二字寫得極有深度，極有情致，細推者何，自此一片驚飛，乃至風飄萬點的欲盡之花，到堂巢翡翠塚臥麒麟的世事雲烟貲愚黃土，於是知一切有情無情之物，其幻滅虛空短暫無常盡皆如是，更何必羈絆於此「浮榮」，而徒然自苦，於是而有「須行樂」之言，然而以杜甫對國家對人類的情愛之深厚執着，又豈是眞能看破虛空但求一己行樂之人，讀此二句詩，當細味其「須行樂」之「須」字，及「何用浮榮」之「何用」二字，其中有多少含蘊，有多少悲慨，這種要將一切都放下而無所顧戀的，但求行樂的聲吻，正由於杜甫一切都無法放下，而又無可奈何的一份沉哀深痛，後世淺識之人，乃竟眞以「行樂」目之，仇注引申涵光之言，甚至以爲此句「似村學究聲口」，這對當時退食遲徊寸心多違的杜甫眞是一種可悲的誤解。

我們再看第二首詩，第二首詩乃承接第一首而來，第一首寫傷春自慨而歸之於無可奈何之行樂，第二首則由傷春無奈而轉爲留春之辭，然而春去難留，則留春之辭乃彌復可傷矣。首聯：「朝回日日典春衣，每向江頭盡醉歸」，一開端便寫得如此之無聊賴，典春衣而云「日日」，向江頭而云「每向」，醉歸而云「盡醉歸」，其「日日」字，「每」字，「盡」字，都用得極好，足

「相賞」而云「暫時」，已說得如此可哀，而「莫相違」之「莫」字，則更爲說得委婉深痛，全是一片叮嚀祈望之深意，明知其不可留，而留之，而如此多情以留之，杜甫傷春無奈之悲，至此而極矣。

從這二首詩看來，杜甫對七言律體之運用，可說是已經達到了純熟完美，應手得心的地步了，所以，纔能一從所欲地表達出如此曲折深厚的一分情意，而且，寫得如此其淋漓盡致，無一意不達，無一語不適，這豈不是杜甫之七言律詩的一大進步，而這種進步，也就正代表着整個七言律體的一大進步，杜甫的成就，已經使七言律詩脫離了早期的酬應寫景的浮泛的內容，與束縛於格律的平板的句法，而使人認識了七言律體的曲折達意，婉轉抒情的新境界與新價值，僅此一階段之成就，杜甫已經爲後世寫七言律詩的人，開啓了無數境界與法門，然而這在杜甫而言，却仍然只是他七言律詩的第二階段而已。

杜甫在收京以後的一個階段所作的七律中，還有一首極好的佳作，而本文却并未選錄出來做爲此一階段的代表作，這首詩就是杜甫爲鄭虔遭貶所作的，送鄭十八虔貶臺州司戶傷其臨老陷賊之故闕爲面別情見於詩的一首，盧德水曾贊美此詩說：「萬轉千廻，清空一氣，純是淚點，都無墨痕。」這確是一首極好的詩，而我并未選取此詩爲此階段之代表作的原故，則是因爲這首詩，乃是一首可遇而不可求的，在多種機緣湊泊之下所形成的特殊作品，而並不能代表此一階段之常度的成就，試想鄭虔這一位「有道出羲皇」，「有才過屈宋」的「老畫師」是何等人物；而與杜甫之

澹澹起，白鳥悠悠下」爲無我之境，若元氏之「澹澹」與「悠悠」，亦爲疊字，而其所表現者乃但爲優閒淡遠，並不見悲喜之情，與前所舉王維輞川莊作的「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝」一聯之「漠漠」「陰陰」頗爲相似，而與杜甫此聯之「深深」「款款」則迥不相同，蓋王氏與元氏皆能泯然悲喜而爲超，而杜甫此二句則乃是深探悲喜而爲入，雖然此二句中亦未嘗著以悲喜字樣，然而其所寫之「深深」「款款」，却使人讀起來，自然會感到杜甫對此深深見之穿花蛺蝶，款款飛之點水蜻蜓，正自有無限愛惜之意，像這種不正面抒寫感情，而感情却能由其所寫之事物中自然透出的境界，正是胸懷博大感情深摯的杜甫之所獨擅，而此二句，尤爲使人感動者，則更由於自其愛惜之情中，所流露出的無限哀傷，何以知其哀傷，則自上一句之「人生七十古來稀」，及後二句之「傳語風光」「暫時相賞」諸語所顯然可見者也，蓋此穿花之蛺蝶與點水之蜻蜓，亦終必有隨流轉之風光以俱逝之一日，因此眼前所見之一種「深深」「款款」之致，乃彌復可戀惜，亦彌復可哀傷矣，像這種情意如此轉折深至，而對偶又如此工麗天然的七言律句，豈非我前面所說的意境與技巧的同時演進和配合的證明，至於尾聯：「傳語風光共流轉，暫時相賞莫相違」二句，「傳語」二字已寫出無限叮嚀深意，而且其所欲傳語者，乃是向無知之風光傳語，其感情之深與癡可以想見，「共流轉」之「共」字當是兼此二詩之花與蝶與蜻蜓與詩人而言者，此三字寫得極爲親切纏綿，而復承接於叮嚀深至的「傳語風光」四字以後，其感人已多，而又繼之以「暫時相賞莫相違」七字，

種詩體，因此所需要的藝術技巧也更多，它不像五七言古詩之不受拘執，可以隨物賦形，作自由的抒寫。至於以七律與五律相較，則五律雖也有平仄對偶的限制，但五律畢竟少了兩個字，對於工整與精美的要求，便也相對地減少了許多，所以五言律詩的寫作，可以不需要較多的餘裕。而況五律之體，前人之作品已多，蹊徑已熟，對一位才情兼勝，而更復以工力見長的像杜甫這樣的詩人而言，寫五言律詩該是費力最少而最易成功的一種詩體了，所以在杜甫所留下的一千四百多首詩中，五律一體竟然有六百三十首之多，幾乎將近所有各種詩體總和的半數，這在杜甫正是慣自然的一件事。至於七言律詩，一則因此種體式在杜甫以前尚未成熟，二則因此種體式需要更多變術上的餘裕，既有此二條件，所以杜甫在天寶亂前第一階段中，生活雖多餘裕，而却因爲對運用此種體式之技巧，尚未臻於圓熟自然之境，因此，此一階段中，杜甫七律之作的數量並不多，到了收京之後的第二階段，則生活一安定下來，杜甫的七律之作的數量與技巧，便已同時都有了顯著的增加和進步。既然有了第二個階段的成功，所以到了第三個階段，杜甫在成都草堂定居以後，生活與心情一有了餘裕，七律的作品，立時就增加了更多的數量，而其表現的技巧與境界，也同時有了另一度的轉變。這正是一個偉大的天才之可貴的地方，因爲一個眞正的天才，其創作精神必然是生生不已的，杜甫既然在第二階段已經達到了對七律之體式運用純熟之境地，所以在進入第三階段中，杜甫就開始步上了另一新境地，這種新境地，乃是變工麗爲脫略，雖然，仍舊遵守

間的「但覺高歌有鬼神，焉知餓死塡溝壑」的「忘形到爾汝」的友情，又是何等交誼；而「垂老陷賊」，「萬里嚴譴」的遭遇，更是何等慘事；以如此之人物，如此之交誼，而遇如此之慘事，乃杜甫竟爾邂逅無端顯爲一面之別，則更該是如何可憾恨之情意，像這種盡人間之極的作品，又何可以常度來衡量，這就是我未選取此詩爲此一階段之代表作的原故。

第三個階段，該是杜甫在成都定居草堂的一個時期的作品，如果我們說第二個階段，是杜甫從嘗試模倣，進步到純熟完美的一個階段，那麼，這第三個階段，則該是從純熟完美轉變到老健疏放的一個階段。寫到這裡，我想到一件值得一提的事，那就是杜甫所作七律較多的時期，都是在他生活上較爲安定的時期。而在離亂奔亡中則很少寫七言律詩，像祿山亂起以後，杜甫陷長安奔行在的一個時期，雖然也曾留下許多首不朽的詩篇，如哀江頭、哀王孫、喜達行在所、述懷、北征等，然而却沒有一首是七言律詩，其後杜甫由華州棄官，而秦州，而同谷，而間關入蜀的一段時期，杜甫在輾轉旅途饑寒交迫之中，雖然也曾寫了許多首好詩，如前後二十四首紀行詩，以及同谷七歌等，然而也沒有一首是七言律詩，我以爲這是頗可注意的一件事，這說明了七律一體在各種詩體中，是更富於藝術性的一種詩體，而寫作七言律詩，也需要更多的藝術上的餘裕，這所謂餘裕乃包括現實與精神兩方面的從容與安定而言，即使所寫的內容是沉痛哀傷，但在創作的階段中，七律一體却始終需要更多的安排反省的餘裕，那就因爲七律是所有各種詩體中最精美的一

題開始，就已表現了杜甫的一種脫略疏放的意致，試想江上值水如海勢，乃是何等可觀之事，像這種可觀之事，如果在當年杜甫意氣方盛之時，該如何用長篇偉製以渲染描繪之，而杜甫此題却於「江上值水如海勢」之下，輕輕只用了「聊短述」三字，便爾遽然截住，這眞是絕妙的一個詩題，吳見思杜詩論文評此詩云：「江上值水勢如海，公見此奇景，偶無奇句，故不能長吟聊爲短述耳。」仇注更云：「此一時拙於詩思而作」，這些話，我以爲實在是淺之乎視杜甫，「拙於詩思」「偶無奇句」等語，都說得過於淺狹落實，不能深得此一首詩的疏放脫略的情致之妙。以杜甫之高才健筆，豈眞不能描述此一如海勢之江水乎，不過杜甫當時已非復當年之豪氣，一時不欲更逞才刻意於詩篇，故而乃有此作耳，觀其題與詩之妙，此種情致實堪玩味。開端二句「爲人性僻耽佳句，語不驚人死不休。」乃寫前時平生之爲人，正爲次聯之反襯，當年性耽佳句，必求出語之驚人，此正一種少年盛氣光景，而今則年已老去，意興闌珊，乃覺平生種種爭奇好勝之心俱屬無謂，故繼之乃有次聯之「老去詩篇渾漫與，春來花鳥莫深愁」一之言也，「渾漫與」一作「渾漫興」，「漫與」「漫興」二字似較爲習見易解，然而實不若作「漫與」之佳，「與」者給與交出之意，「渾漫與」者，謂隨意寫出全不用心着力之意也，故繼云「春來花鳥莫深愁」，對作詩既已非復當年之性耽佳句語必驚人，對花鳥亦已非復當年之傷心濺淚，而致慨於其一片花飛風颺萬點，因之乃一任今日江上水勢之如海，我亦復何所動心，更亦復何勞筆墨，因乃聊爲短述而已，此一聯

格律，然而却解除了格律所形成的一種束縛壓迫之感，而表現出一種疏放脫略之致，可是，又並非拗折之變體，這是杜甫的七律之又一轉變。當然，這一切轉變，實在都只是一個天才演進發展的自然現象，並非如我所說的這樣有心着迹，杜甫之自純熟轉入於脫略，也正是一種極自然的現象。而且另一方面，杜甫這時年已漸老，所經歷過的生活，更可以說是歷盡艱險，辛苦備嘗，當年的豪氣志意，既已逐漸銷磨沮喪，心情也自然轉入疏放頹唐，這種疏放的心情，與脫略的表現，形成了杜甫第三階段的七律的風格，現在我們舉兩首作品爲例來看一看：

爲人性僻耽佳句，語不驚人死不休，老去詩篇渾漫興，春來花鳥莫深愁，新添水檻垂供釣，故著浮槎替入舟，焉得思如陶謝手，令渠述作與同遊。

（江上值水如海勢聊短述）

幽棲地僻經過少，老病人扶再拜難，豈有文章驚海內，漫勞車馬駐江干，竟日淹留佳客坐，百年粗糲腐儒餐，不嫌野外無供給，乘興還來看藥欄。

（賓至）

第一首江上值水如海勢聊短述一篇，在杜甫的七律之作中，並不能算是很好的作品，只是我以爲這一首詩頗有特色，足以代表杜甫此一階段的心情與風格，所以選錄了這一首詩，此詩從詩

同其疏散，這一首詩，可以說充分表現了杜甫此一階段的內容與格律兩方面的疏放脫略的境界。

第二首，起二句：「幽棲地僻經過少，老病人扶再拜難。」與前一首相同，也是起首不入韻，而與前一首相異的，則是，此二句乃是對起，而且不僅字面相對，內容方面亦是賓主相對，首句「經過少」是就賓而言，次句「再拜難」則是就主而言，而且自此以下通篇皆以賓主亦互相對，三句「文章驚海內」是主，四句「車馬駐江干」是賓，五句「佳客坐」是賓，六句「腐儒餐」是主，七句「無供給」是主，八句「看藥欄」是賓，高步瀛先生唐宋詩舉要評此詩云：「開合變化，極變化之能事。」通觀全篇，謹嚴之中有脫略，疏放之中有整齊，這正是熟於格律而能脫去束縛壓迫之感的代表作品。至於就內容而言，則首句「幽棲地僻」既本無意於賓之訪，次句「老病人扶」自亦無怪其禮之疏，而於此疏懶之致中，却偏偏用了「經過」「再拜」等謹嚴的客套字樣，寫得狂而不率，情致極佳；次聯：「豈有文章驚海內，漫勞車馬駐江干」二句，「文章」與「車馬」及「海內」與「江干」之對句，用字頗端謹，而「豈有」與「漫勞」二字之口吻，則又極爲疏放自然，「文章」一句，似謙退之語，而隱然亦可見文章之有聲價，「車馬」一句似推敬之言，而隱然亦見車馬之無足羨；至於頸聯：「竟日淹留佳客坐，百年麤糲腐儒餐」，以「淹留」對「麤糲」，字面便極脫略，佳客自無妨爲竟日之留，而腐儒則唯有麤糲之供，一片疏放眞率之情，寫得極自然可喜；至尾聯之「不嫌野外無供給，乘興還來看藥欄」二句，「不嫌」一本作

將杜甫老來一片疎放之情完全寫出，而遙遙與詩題之「聊短述」三字相映照，極爲有致。至於頸聯「新添水檻供垂釣，故着浮槎替入舟」兩句，則是呼應詩題之「江上水如海勢」，却全不用正寫，而僅只用側筆作淡淡之點染，故意於其如海勢之種種壯觀奇景，皆略去不寫，而只寫一水檻，寫一浮槎，而此水檻與浮槎，亦不過僅只聊以供垂釣替入舟而已，看此二句杜甫將一片如海勢之水只寫入如此之微物微事，眞是閒淡之極，疏放之極，此正爲此一詩情致佳妙之處，所以有心深求的人，反而會不能領略這一首詩的好處了，至於尾聯：「焉得思如陶謝手，令渠述作與同遊」二句，杜甫之設想，眞乃如此詼諧入妙，其意蓋云，我今既已老去，而又疏放如此，不復嚼琢佳句以求驚人，則安得有一思如陶謝而有如此手段之詩人，則令渠述爲驚人佳句，而我但得與之同遊，便可不用思索嚼琢之苦，而得有欣賞驚人佳句之樂，此種妙想，千載以下之今日讀之，仍然可以使人對杜甫當日一份疏狂幽默的風趣發會心之微笑，而同時此一詩在格律句法方面，也同樣表現了一種脫略之致，首聯，一起便不入韻，而且兩句之句法，復極爲疏散質拙，乍觀之，幾乎全然不似律詩之起句，然細味之，則平仄又全然無所不合，是脫略，而却並非拗體（杜甫亦有拗律佳作，俟下節論之），此正爲杜甫此一階段獨到之境界。次聯「渾漫與」「莫深愁」之對句，亦極脫略，而平仄又能不失其平衡對稱，正唯熟於律者，方能有如此妙用，至於頸聯「水檻」「浮槎」之對頗爲工整，而却又出之以閒淡，此乃脫略之又一種表現，結尾一聯之句法，與首聯

似乎是迥然相異的二種風格，而其實這却正是一種成就之兩面表現，杜甫此一階段之七律，對格律之運用，已經達到完全從心所欲的化境的地步，不過，一種從心所欲是表現於格律之內的騰擲跳躍，另一種從心所欲則是表現於格律之外的橫放傑出而已。

現在我們先舉一首，橫放傑出於格律之外的變體的拗律來看一看：

城尖徑仄旌旆愁，獨立縹緲之飛樓，峽坼雲霾龍虎臥，江清日抱龜魚遊，扶桑西枝對斷石，弱水東影隨長流，杖藜歎世者誰子，泣血迸空回白頭。（白帝城最高樓）

杜甫的拗體七律，早在其第一階段與第二階段，就已經出現過，如鄭駙馬宅宴洞中，題省中壁，早秋苦熱堆案相仍等，其平仄音律便都有拗折之處，此種作品，但爲杜甫多方面繼承接納之一種嘗試，蓋在七律一體尚未完全奠立之先，如庾信烏夜啼等作，其音律多往往有拗折之處，此原爲一種不成熟之現象，杜甫早期拗律，亦僅爲一種嘗試而已，而到了去蜀入夔以後，杜甫的拗律，却由嘗試而眞正達到了一種成熟的境地，以拗折之筆，寫拗澀之情，夐然有獨往之致，造成了杜甫在七律一體的另一成就，而白帝城最高樓一首，就正可爲杜甫成熟之拗律的代表作品。此詩開端「城尖徑仄旌旆愁」一句，「仄」字「旆」字都是仄聲，從一開始就是拗起，寫出一片險

「莫嫌」，我以爲「不嫌」之口氣是就客說，客自不嫌耳，若作「莫嫌」，則似有主人願客莫嫌之意，以杜甫此詩所表現之疏放之情來看，似以作「不嫌」爲佳；「藥欄」則花藥之欄也，野外原無供給之物，亦不欲故求供給之物，惟「藥欄」或者尙可一看，至於客之是否「不嫌」，是否「還來」，則一任之耳，不嫌固佳，嫌亦何妨，來固佳，不來亦何傷，此二句原不必深求，但寫杜甫當時一份疏放之情而已，必如金聖歎所云：「因不能款他，要他速去。」則未免失之淺狹矣。

綜觀此二詩，以內容情意而言，既然都表現了杜甫久經艱苦幸得安居後的一份疏放的情致，以格律技巧言，則又都表現了臻於純熟以後的，或散或整或工或率的一種脫略的境界，這是杜甫七言律詩的第三個階段，在此一階段的作品如卜居、狂夫、客至、江村、野老、南隣等，都表現了相近似的境界，這是對人生的體驗與對格律的運用，都已經過長久的歷練，而逐漸擺脫出其壓迫與束縛的一種境界，這是杜甫七律的又一進展，也是七言律詩一體，在格律之束縛中，自拘謹化爲脫略的又一進境。

第四個階段，我以爲該是杜甫去蜀入夔以後一個時期的作品，這一時期，杜甫的七律可以分作正變兩方面來看，像諸將五首，秋興八首，詠懷古跡五首等，這當然是屬於正格方面的代表作，而像白帝城最高樓、黃草、愁、暮春等詩，則是屬於變體的拗律，初看起來，正格與變體，

子」，句中用一「者」字，大似散文之句法，較之次句效歌行體用「之」字，尤爲奇崛，後之韓愈有意學杜之奇險，亦往往以文句入詩，如其薦士一詩「有窮者孟郊」一句，豈非與杜甫此句之句法頗爲相近，然而韓愈之奇險，乃在惟以字句爭奇，而不能於感情意境上取勝，其奇險乃落空而無足取，至如杜甫此句，則不僅句法之奇崛而已，而其尤可貴者，乃在以此拗澀之句，寫出其一種中心多忤的歎世之情，「杖藜」寫人之形貌，則既衰病而艱於行矣，「歎世」寫人之心境，則滿懷悲慨徒託之歎息矣，然後用「者」字作一收束，頓挫極爲有力，再以「誰子」二字接轉，則此杖藜而歎世者，果何人哉，乃竟形貌如此之衰，心情如此之痛乎，此句悲慨極深，乃全在用「者」字之音節拗澀停頓中表現出來，這又豈是僅知於字面學杜甫之奇險的人之所能企及。至於末一句，「泣血迸空回白頭」，乃承上句而來，寫其歎世之悲，有至於如此者。杜甫往往以「泣血」寫其深沉之悲苦，如其得舍弟消息一詩之「啼垂舊血痕」，遣興一詩之「拭淚霑襟血」，讀之皆使人深爲其悲苦所感動，以爲杜甫所泣者，固當眞是血痕而非淚點也，唯是前所舉二句之泣血，尚復有垂痕可見，有衣襟可霑，今日在此高樓之上，滿懷歎世之情，乃竟至泣血迸空，更無可供霑灑之地，既寫出樓之高，更寫出情之苦，而「回白頭」三字，則使人讀之尤覺可哀，何則，滿頭白髮而望空回首，此中固有多少抑鬱無奈之情在也，或以爲「泣血迸空」斯可矣，又何必「回白頭」乎，則杜甫秦州雜詩之五，固曾有「哀鳴思戰鬥，廻立向蒼蒼」之句矣，彼驪駒老馬，何不「直

仄苦愁清景，次句「獨立縹緲之飛樓」，「立」字與「緲」字又是兩仄聲字，聲律既已拗折，而復於句中用一「之」字，變律詩之句法而爲歌行之句法，且連用三平聲，奇險中又別有瀟灑飛揚之致，而獨立蒼茫之悲慨亦在言外，三四兩句：「峽坼雲霾龍虎臥，江清日抱龜蛇遊」，對偶聲律都頗爲工整，以格律言，此二句固正是律詩之重點所在，此一聯之工整，正是此詩雖爲拗體，而仍不失爲律詩的重要關節，然而「龜蛇遊」却又連用了三個平聲字，工整中仍有拗澀之致，至於以內容言則此二句乃寫高樓所見之景，仇注引韓廷延云：「雲霾坼峽，山水盤拏，有似龍虎之臥；日抱清江，灘石波蕩，恍如龜蛇之遊」，這兩句所形容刻劃之景物實極爲眞切，而却偏偏出之以險怪之辭，疑似之筆，於工整中力避平俗，這正是杜甫變中有正，正中有變的一種妙用，至於頸聯「扶桑西枝對斷石，弱水東影遶長流。」則寫峽石之高與水流之遠，扶桑爲日出之地，在碧海中，有樹長數千丈，見山海經及十洲記，弱水則禹貢、山海經、淮南子、史記大宛傳、漢書地理志及後漢書東夷傳皆有所載，要之弱水之爲水發源極遠，而自西東流，此二句蓋言峽之斷石極高，遙遙與東方扶桑之西枝相對，江之水流極遠，遙遙與西方弱水之水影相接，其意不過寫峽高水遠，而用字遣辭乃有橫絕一世之概，至於此一聯之聲律，則上句「桑」字與「枝」字兩字皆平，下句「水」字與「影」字兩字皆仄，上句「對斷石」連用三仄，下句「隨長流」連用三平，拗折中亦有法度，且聲律雖拗，對偶則工，此仍是杜甫正變相參之妙用，第七句「杖藜歎世者誰

成就了，而觀其所作，實在只是求奇取勝，因爲正格的謹守格律的七律，如果沒有高才深情，便容易流於庸弱，山谷蓋深明此理，所以乃以拗折爲古峻，遺在形貌與音律方面確實有化腐朽爲神奇之用，但此與杜甫之以拗折之筆寫拗折之情，把一片沉哀深痛都自然而然地表現於拗律之中的作品，當然不可同日而語，不過杜甫的拗律，確曾爲後人開了一條門徑，使後人得了一個避免流於平弱庸俗的寫七律的法門。這一點就杜甫之七律對後世之影響而言，已是極可注意的一件事，不過，以拗折避平弱，畢竟只是別徑，謹守格律而能不流於平弱的作品，才是正格的更可注意的成就。

說到杜甫此一階段的正格的七言律詩，自然當推其諸將，秋興，詠懷古跡等詩爲代表作，而其中尤以秋興八首之成就爲最可注意，現在我們就把這八首詩抄出來看一看：

（其一）

玉露凋傷楓樹林，巫山巫峽氣蕭森，江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰，叢菊兩開他日淚，孤舟一繫故園心，寒衣處處催刀尺，白帝城高急暮砧。

（其二）

夔府孤城落日斜，每依北斗望京華，聽猿實下三聲淚，奉使虛隨八月槎，畫省香爐違伏枕，山樓粉堞隱悲笳，請看石上藤蘿月，已映洲前盧荻花。

（其三）

立向蒼蒼」乎，蓋直立便無此鬱勃之氣也，讀者當於此深加體味，則知其一片違拗艱苦之情，皆在此一回首之中矣，通觀此詩，以拗折艱澀之語，寫拂鬱艱苦之情，既得聲情相合之妙，而復能於拗折中把握一份法度，首聯，以拗句起，以拗句救，領聯把握律詩之重點，而却於工整中見奇險之致，頸聯復以下句之拗救上句之拗，而又於聲律之拗折中，把握了對偶之工整，尾聯於第七句用一「者」字，以散文之句法入詩，復接以「誰子」二字，作疑問之口氣喚起末句，極得頓挫振起之妙，像這樣的詩，其所把握的，乃是形式與內容相結合的一種原理與原則，雖然不遵守格律的拘板的形式，却掌握了格律的精神與重點，毛奇齡曾評杜甫拗律云：「杜甫拗體，較他人獨合聲律，即諸詩皆然，始知通人必知音也。」（見暮歸詩仇注）所以，杜甫此種變體之拗律，雖是橫放傑出於聲律之外，然而却實在是深入於聲律的三昧之中了。因此，我以爲此種變體之拗律，與另一種謹守格律，而於格律之拘限中作騰擲跳躍的正格律詩，實在乃是同一種成就的兩種表現。這兩種表現，都說明了杜甫已經深得律詩之三昧，達到了出入變化運用自如的地步。如果單純以欣賞而言，則無論其爲正格爲變體，杜甫此一階段的七言律詩，都自有其值得賞愛之處，但如果以七言律詩之演進而言，則自然仍當以正格之作爲主，至於拗律雖然易見飛躍騰拏之勢，而如果以詩體演進之理論言，則拗律畢竟只是側生旁枝，即如宋代之黃山谷，有心專致力於拗體之嘗試，後人甚至爲之定立了單拗、雙拗、吳體，種種名目，其於拗律之寫作，可以說頗有

昆吾御宿自逶迤，紫閣峯陰入漢陂，香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝，佳人拾翠春相問，仙侶同舟晚更移，綵筆昔曾干氣象，白頭今望苦低垂。

在這八首詩中，無論以內容言，以技巧言，都顯示出來，杜甫的七律，已經進入了一種更爲精醇的藝術境界，先就內容來看，杜甫在這些詩中所表現的情意，已經不是一種單純的現實之情意，而是一種經過藝術化了的情意，譬如蜂之採百花，而釀成爲蜜，這中間曾經過了多少飛翔採食，含茹醞釀之苦，其原料雖得之於百花，而當其釀成之後，却已經不屬於任何一種花朶了，杜甫在這些詩中所表現的情意，亦復如此，杜甫入夔，在大曆元年，那是杜甫死前的四年，當時杜甫已經有五十五歲，既已閱盡世間一切盛衰之變，也已歷盡人生一切艱苦之情，而且其所經歷的種種世變與人情，又都已在內心中，經過了長時期的涵容醞釀，在這些詩中，杜甫所表現的，已不再是像從前的「窮年憂黎元，嘆息腸內熱」的質拙眞率的呼號，也不再是「朱門酒肉臭，路有凍死骨」的毫無假借的暴露，杜甫在這些詩中所表現的，乃是把一切事物都加以綜合醞釀後的一種藝術化了的情意，這種情意，已經不再被現實的一事一物所拘限，正如同蜂之釀蜜，雖然確實自百花採得，却已經並不受百花中，任何一種花朶的拘限了。如果我可以妄擬兩個名稱加以區分的話，我以爲拘於一事一物的感情，可以稱之爲「現實的感情」；而經過綜合醞釀以後的一種感

千家山郭靜朝暉，日日江樓坐翠微，信宿漁人還汎汎，清秋燕子故飛飛，匡衡抗疏功名薄，劉向傳經心事違，同學少年多不賤，五陵衣馬自輕肥。

（其四）

閒道長安似奕棋，百年世事不勝悲，王侯第宅皆新主，文武衣冠異昔時，直北關山金鼓震，征西車馬羽書遲，魚龍寂寞秋江冷，故國平居有所思。

（其五）

蓬萊宮闕對南山，承露金莖霄漢間，西望瑤池降王母，東來紫氣滿函關，雲移雉尾開宮扇，日繞龍鱗識聖顏，一臥滄江驚歲晚，幾回青瑣點朝班。

（其六）

瞿唐峽口曲江頭，萬里浮雲接素秋，花萼夾城通御氣，芙蓉小苑入邊愁，珠簾繡柱圍黃鵠，錦纜牙檣起白鷗，回首可憐歌舞地，秦中自古帝王州。

（其七）

昆明池水漢時功，武帝旌旗在眼中，織女機絲虛夜月，石鯨鱗甲動秋風，波漂菰米沈雲黑，露冷蓮房墜粉紅，關塞極天唯鳥道，江湖滿地一漁翁。

（其八）

之間的「金鞍白馬」與「玉面紅妝」，高滄夫的「青楓江上」與「白帝城邊」，甚至如王摩詰之「山中習靜」與「松下清齋」，都不免有拘狹平弱之感，這是在此嚴格之束縛中的一種必然的現象，杜甫在其第一階段的七律之作，便亦正復如此，到了第二階段，則杜甫對於此拘狹現實之格律，已經達到之運轉自如之地步，所以，已能將較深微曲折之情意納入其中，而就格式言，則杜甫却仍然停留在工整平順的一般性之束縛中，到了第三階段，杜甫便表示了對格律之壓迫感的一種掙脫之嘗試，只是這種掙脫之嘗試，僅表現於消極地以脫略代工整而已，而並未曾作積極地破壞或建樹，到了第四階段，杜甫纔眞正地完全脫出於此種拘狹於現實的束縛之外，而於破壞與建樹兩方面，都做到了淋漓酣暢，盡致極工的地步，屬於破壞性的拗律，我在前面已曾詳細論及，杜甫之破壞，並非盲目的破壞，他所破壞的，只是外表的現實拘狹的形式，而却把握了更重要的一種聲律與情意結合的重點，這正是深入於聲律之中，又能擺脫於聲律之外的一種可貴的成就，不過這種成就，雖然避免了七律之缺點，做到了完全脫出於嚴格的束縛之外的地步，但另一面却也失去了七律之長處，而未能保持其形式之精美，因此杜甫在拗律一方面之成就，終不及其在正格的七律一方面之成就的更可重視，而使杜甫在正格之七律中，能做到既保持形式之精美，又脫出嚴格之束縛的，兩點最可注意的成就，那便是前面所提到過的——句法的突破傳統與意象的超越現實。

情之境界，則可以稱之爲「意象化之感情」，杜甫在這些詩中所表現的，就已經不再是「現實的感情」，而是一種經過醞釀的「意象化之感情」了。

再就技巧來看，杜甫在這些詩中所表現的成就，有兩點可注意之處：其一是句法的突破傳統，其二是意象的超越現實，有了這兩種運用的技巧，纔眞正掙脫了格律的壓束，使格律完全成爲被驅使的工具，而無須以破壞格律的形式，來求得變化與解脫了。因此七言律詩纔得眞正發展臻於極致，此種詩體纔眞正在詩壇上奠定了其地位與價值，杜甫所嘗試的這兩種表現的方法，對中國舊詩的傳統而言，原是一種開拓與革新，然而杜甫在這種開新的嘗試中，却完全得到了成功，那就因爲杜甫所闢的途徑，乃是完全適合於七律一體的正確可行的途徑，看到這種成就，我們不得不震驚於杜甫的天才，其所稟賦的感性與知性是如此的均衡並美，因之，乃能對於詩體的特色，辭句的組織，前人已有之成就，未來必然之途徑，都自然而然有一種綜合的修養與認識，而復能加以正確地開拓和運用。

就七言律詩之體式而言，其長處乃在於形式之精美，而其缺點則在於束縛之嚴格，杜甫以前的一些作者，如沈，宋，高，岑，摩詰，太白諸人，都未能善於把握其特色來用長捨短，所以謹守格律者，則不免流於氣格卑弱，而氣格高遠者，則又往往破壞格律而不顧，蓋七律之平仄對偶，乃是一種極爲拘狹，極爲現實之束縛，如果完全受此格律之束縛，而且作拘狹現實之敍寫，如宋

這種趨勢下，杜甫不但自然地做到了精鍊濃縮，而且，以其過人之感性與知性，帶領着七言律詩的句法，進入了另一完全突破傳統的新境界，那就是因果與文法之顛倒與破壞，這種顛倒與破壞對杜甫而言，是含有着一種反省與自覺的意味的，而並非全出於無意之偶然，這種含有反省與自覺意味的革新，不但在當時是一種前無古人的開創，即使在五四新文學革命以後的近代，也還有些人對之不能完全承認或接受，如陸侃如與馮沅君合編之中國詩史，便曾譏詆秋興及詠懷古迹的一些詩句爲「直墮魔道」，「簡直不通」，胡適之的白話文學史，在評述杜甫的七言律詩時，也曾說：「秋興八首，傳誦後世，其實都是一些難懂的詩謎，這種詩全無文學的價值，只是一些失敗的詩玩意兒而已」，胡先生的爲人與治學的精神，我一向極爲尊敬，只是對杜甫秋興八首的評語，我却不敢苟同，我們試舉秋興八首中，最爲人所譏議的「香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」兩句來看，就邏輯與文法而論，此二句實有隣於不通之嫌，蓋如將首二字視爲主詞，將第三字視爲動詞，則香稻固無啄，如何能啄，碧梧亦無足，如何能棲，此所以很多人譏評此二句爲不通，或者又以爲此二句乃是倒句，但假如竟把此二句倒轉過來，成爲「鸚鵡啄餘香稻粒，鳳凰棲老碧梧枝」，則此二句乃成爲正寫鸚鵡啄稻與鳳凰棲梧之兩件極現實之情事。姑不論「鳳鳥」之久矣不至，在現實中本不可能爲實有之物，即使果有鳳凰棲梧之事，如此平鋪直敍地寫下來，也成爲極淺薄現實的一件情事了，所以杜甫此二句，其主旨原不在於寫鸚鵡啄稻與鳳凰棲梧二事，杜

先就句法的突破傳統來看，中國古詩的句法，一向是以承轉通順近於散文的句法爲主，如「行行重行行，與君生別離。」（古詩十九首）「步登北芒坂，遙望洛陽山。」（曹植送應氏詩）「西京亂無象，豺虎方遘患。」（王粲七哀詩）諸語皆屬平順直敍之句法；其後隨聲律之說的興起，詩的句法也因拘牽於聲律而又力求精美之故，而漸趨於變化與錯綜，如「魚戲新荷動，鳥散餘花落。」（謝朓遊東田）「網蟲隨戶織，夕鳥傍檐飛。」（沈約直學省愁臥）諸語，便已迥異於前所舉諸詩句之舒展自然；迄於初唐以後，隨律詩體式之確定，詩句亦更趨於緊縮凝鍊，如「露重飛難進，風多響易沈。」（駱賓王在獄詠蟬）「雲霞出海曙，梅柳渡江春。」（杜審言早春遊望）諸語，或省略主詞，如露重二句；或以短語做形容詞之用，如雲霞二句，然而要之，其因果層次，則仍極爲通順明白，如前二句「露重」是因，「飛難進」是果，「風多」是因，「響易沈」是果，後二句「雲霞出海」是寫「曙」之美，「梅柳渡江」是寫「春」之來，若此等詩句，雖已化傳統之平散爲濃鍊，然而一則其變化乃全出於詩體音律所形成的自然之趨勢，而並非出於作者有意之改革或開創，再則其變化僅爲自平緩舒散之化爲緊鍊濃縮，而並非因果與文法之顚倒或破壞，所以，此種句法與傳統之句法，並不甚相遠，而七言律詩之體，初起之時，實在運此種五言律精鍊濃縮的階段亦尚未做到，而僅能以散緩的句法，寫平順的對句，但我們從五律的演進，就可以推知，七律的對句之必將自散緩平順，轉爲精鍊濃縮，乃是一種極爲自然的趨勢，在

其次，再就意象之超越現實來看，在傳統的觀點中，杜甫原被人目爲寫實派的詩人，如其赴奉先縣詠懷、北征、羌村、三吏、三別等一些名作，當然都是屬於寫實的作品，其成就之堅實卓偉，固早已爲衆所周知，而我以爲杜甫在晚年的七律之作品中，所表現的寫現實而超越現實的作品，才是更可注意的成就。因爲，中國的詩歌，自三百篇以來，可以說大多數是偏於寫實之作，如關雎桃夭與夫芣苢草蟲諸詩，無論其所寫者之爲歡樂，爲愁苦，要之皆不外以現實之事物，寫現實之情意，即使有比興之喻託，而其所借喻與被喻者，仍然皆屬於現實之範疇，這種比興喻託之作，一直到了唐代的初期，仍然被現實的圈子拘限着，如駱賓王之詠蟬的「露重飛難進，風多響易沉」；陳子昂之感遇的「微月生西海，幽陽始代升」，或者以「露重風多喻世道之艱險」，「難進易沉慨己寃之不伸」（唐汝詢說），或者以「陰月喻黃裳之坤儀」，「陽光喻九五之乾位」（陳沆說），這種作品，其所喻託之拘牽制，自屬顯然可見，而杜甫秋興八章，所表現的一些意境，則既非平敍之寫實，又非拘牽之託喻，而乃是以一些事物的意象表現一種感情的境界，完全不可拘執字面爲落實的解說，這在中國詩的意境中，尤其在七言律詩的意境中，是一種極爲可貴的開創，杜甫之所以能達致此種成就，其因素約有下列數端：其一，杜甫此八詩所表現之內容，如前所言，乃是一種「意象化之感情」，而非「現實之感情」，故其所寫之情意，乃不復爲一事一物所拘限，這是其所以能超越現實之一因；其二，杜甫所用以表現之句法，如前所言，乃

甫之意乃在寫回憶中的漢陂風物之美，「香稻」「碧梧」都只是回憶中一份烘托的影象，而更以「啄餘鸚鵡粒」與「棲老鳳凰枝」，來當做形容短語，以狀香稻之豐，有鸚鵡啄餘之粒，碧梧之美，有鳳凰棲老之枝，以渲染出香稻碧梧一份豐美安適的意象，如此，則不僅有一片懷鄉憶戀之情，激蕩於此二句之中，而昔日時世之安樂治平亦復隱然可想，這是一種極爲高妙的表現手法。故讀此二句時，不當以香稻碧梧二詞，與下一啄字及棲字連讀，而當稍做一停頓，如此便能將下五字分別爲形容短語，而不致有文法不通之言矣，所以，而菴詩話卽曾云：「論詩者以爲杜詩不成句者多，乃知子美之法失久矣，子美詩有句有讀，一句中有二三讀者，其不成句處，正是其極得意處也。」我以爲正是這種新穎的句法，才使這二句超脫於一般以平鋪直敍來寫拘狹現實之情事的範疇，而進入於一種引人聯想觸發的感情的境界，這種句法，其安排組織全以感受之重點爲主，而並不以文法之通順爲主，因此，其所予人者乃全屬意象之感受，而並非理性之說明，所以，杜甫的句法，雖然對傳統而言，乃是一種破壞，而其實却是一種新的創建，這種創建可把握感受之重點，寫爲精鍊之對偶，而全然無須受文法之拘執，一方面既合於律詩之變平散爲精鍊之自然的趨勢，一方面又爲律詩開拓了一種超乎於寫實的新境界，如此，七言律詩才眞做到了，既保持了形式之精美，又脫出了嚴格之束縛的地步，才眞的完全發揮了七律的長處與特色，而避免了七律的缺點。這是杜甫第一點可注意之成就。

月」，與夫「鱗甲動秋風」的空幻蒼茫飄搖動蕩的意象，此種意象，原難於作現實之說明與勾劃，而讀者却又極容易自其中引起觸發與聯想，所以，前之注杜詩者，對於此種詩句，乃往往有極紛紜歧異地多種解說與猜測，卽以此二句而言，織女句，有以爲喻言「防微杜漸之思不可不密」者，有以爲寫「杼柚之已空」者，有以爲「比相臣失其經綸」者，至於石鯨句，則多以爲乃寫「强梁之蠢蠢欲動」，或者更以爲有「萬一東南江湖之間變起不測」之意（以上諸說皆詳七章集解）。凡此諸說，皆受中國傳統的比興喻託之說的拘執，所言皆不免過於拘狹落實，而不能純自其意象去體會其中的一份懷繫之情，今昔之感，空幻之悲，與夫動亂之慨，譬如酌蠡於海，又安能窮其端涯，盡其浮物也哉。故讀杜甫秋興諸詩，必須先有一份深刻而通達的感受能力，而不可拘執字義與句法，作過於現實之解說與評論，一瓢詩話卽曾云：「杜少陵詩止可讀不可解，何也，公詩如滄渤無流不納，如日月無幽不燭，如大圓鏡無物不現，如何可解」，若欲勉强拘牽現實以立說，則眞不免貽摸象揣籥之譏了。所以我說杜甫第二點可注意之成就，乃是意象之超越現實，那就因爲杜甫所寫的，雖也是現實的景物情意，如織女石鯨之確爲現實之物，憂時念亂之本爲現實之情，可是杜甫却完全能不爲現實所拘，而只是以意象渲染出一種境界，於是織女石鯨乃不復爲實物，而化成爲一種感情之意象了，這在中國舊詩的傳統中，乃是一種極可貴的開拓。

全以感受之重點爲主，而並不以文法之通順爲主，因此其表現之方式，不爲說明而爲觸發，這是其不爲現實所拘之又一因；其三，如果以杜甫與李賀義山輩的幽微渺茫之意境相較，杜甫詩中所表現的情意，仍是屬於近乎現實之情意，然而其竟能突破現實之拘限的原故，則在其感情本身之質量的深厚與博大。莊子消遙遊說：「水之積也不厚，則其負大舟也無力」，韓愈答李翊書說：「水大則物之浮者大小畢浮」，感情之質量亦復如此，所以，以孟郊賈島氣局之狹隘，則縱使極力雕琢也依然無補於其枯謇寒瘦，令人有置杯則膠之感，若杜甫之襟懷感情，如果以水爲喻，則其度量固屬汪洋浩翰，難以際其端涯，以浮物言亦復大小畢浮，難以一一遍舉，故陳繼儒評秋興八首，乃有「雲霞滿空同翔萬狀」之言，所以，其意境既難於作具體之說明，亦難於爲現實之界劃，大有背負青天而莫之夭閼之勢，這是杜甫之所以雖寫現實，而卻超越於現實之外的又一因。

杜甫的這種成就與表現，在前面論句法一節，舉香稻碧梧二句爲例時，我已曾言及此二句原只是回憶中一份影象的烘托，而藉以表現懷鄉戀闕之種種情懷與夫盛衰今昔之種種悲慨。今再舉一例，如七章昆明池水一首，「織女機絲虛夜月，石鯨鱗甲動秋風」二句，也是以一些事物來渲染出一種意象，藉以表現一種感情之境界，而並非拘狹之寫實，雖然織女與石鯨之石刻，也確爲長安昆明池所實有之物（詳見七章集解），然而杜甫此二句，則不僅寫其對昆明池畔之織女像，以及水中之石鯨魚的一份懷念而已，其所要寫的，乃是藉織女石鯨，所表現出的一種「機絲虛夜

象之境界的作者，却並不多見。其所以未能就此一方向立即發展下去的原故，我以爲乃由於以下的幾點因素：其一，就文學藝術一般之發展而言，意象化的表現，雖有其必然之趨勢，然而却一定要等到寫實之途徑既窮，然後方能爲一般人所嘗試和接受，正如前所論七言詩之形成，雖有其必然之勢，然而却一定要等到五言之變既窮，然後方纔能普遍盛行一樣，在時機尚未成熟時，一般人並無奔越及於未然的能力，所以，杜甫雖然以其博大傑出的天才與工力，成爲了一個意象化的先知先覺的信息的透露者，然而繼起的足迹，却是寂寥而荒漠的；其二，就中國韻文之發展而言，中國的詩歌，一向都與音樂歌唱結有不解之緣，訴之於耳的作品，自然以直接現實之情事，更易於爲一般人所了解和接受，因此，由詩而詞而曲，中國韻文中所表現的感情意境，也就始終都是偏於現實具體的敍寫，而遲遲的未能步向於觸引深思默想的意象化的途徑上去；其三，則因爲儒家思想影響之深遠，一般中國詩人所寫的志意懷抱，乃往往都僅拘限於出處仕隱窮通家國等種種現實之情意，而鮮能脫出此種士大夫觀念之約束，然而，如我在前一節所言，杜甫的情意雖然也依然屬於此傳統現實之情意，而杜甫却獨能以其感情之深厚無涯際，而溢出了現實事物的拘限之外，他人的忠愛之心，乃出於理性之有意，而杜甫之忠愛，則出於天性之自然，所以，一淺一深，一則可以爲理性之區劃，一則不可爲理性之區劃。譬如方池與大海，即使自一般人看來同樣是水，而一者之輪廓淺狹可見，一者之廣莫渺遠無邊，其質量之懸殊，實迥然相

四、尾　言

從以上所舉的四個階段來看，杜甫的七言律詩一體，其因襲成長，以及蛻變與革建的種種過程已可概見，由此可以推知杜甫在秋興八章中所表現的——句法之突破傳統與意象之超越現實——的兩點成就，並不是無意的偶然，而乃是透過其深厚的體驗及工力，與其均衡的感性及知性以後的產物，在這種演進的過程中，帶有濃重的反省的意味，他所指示給我們的，乃是中國舊詩欲求新發展的一條極可開拓的新途徑，因爲，就文學藝術的發展而言，自平直地摹寫現實，到錯綜地表現意象，由訴諸理性的知解，到喚起感性的觸發，原該是一種演進的必然之趨勢，這在文學藝術界都瀰漫着超現實與反傳統的現代風的今日，就越發可看出此種演進趨勢之必然與不可遏止的力量了，而杜甫秋興八詩所表現的突破傳統與超越現實的兩點成就，也就越發值得我們重新加以研判和注意了。然而可貴亦復可惜的，則是杜甫的成就，乃全出於天才自然之發展，雖然其間也有着一種，屬於感性與知性均衡之天才所特有的反省之意味，但却並未嘗形諸於顯意識的，有意之標舉或倡導，所以，雖早在一千二百多年前的唐代，杜甫就曾以其天才及工力之凝聚，在他的作品中顯示了現代風的反傳統與意象化的端倪，然而眞正能繼承此一方向，而步上向未知延展的意

者的感情之性質並不盡同，杜甫是以其博大溢出於事物之外，義山則是以其深銳透入於事物之中，杜甫之情得之於生活體驗者多，義山之情則得之於心靈之銳感者多。而至於其以過人的感情的浸沒，泯滅了事物外表之拘限的一點，則二人却是相同的。這是義山之所以能步入杜甫的意象化之境界的一個主要原因，其次另一個共同的特色，就是他們二人皆長於以律句之精工富麗，來標舉名物，爲意象之綜合，然而二者所用以表現意象之名物，則又微有不同，杜甫所藉以表現其意象者，多屬現實本有之事物，如渼陂附近之香稻碧梧，昆明池畔之織女石鯨，皆爲實有之景物；而義山所藉以表現其意象者，則多屬現實本無之事物，如莊生之曉夢，望帝之春心，明珠之有淚，暖玉之生烟，乃皆爲假想之事物。自文學之演進來看，二者雖同爲意象化之表現，而義山之以假想之事物，表現心靈之銳感的境界，較之杜甫之以現實之事物，表現生活中現實之情意的境界，實當爲更精微更進步之表現，關於這一點，我以爲義山除得之於杜甫的一部份承襲，另外還有得之於李賀的一部份承襲，無疑的，李賀在中國詩史上，乃是一個極可注意的特殊天才，因爲，在中國傳統的詩歌中，一般的內容都着重於現實情意的敍寫，而李賀獨能以其天才之銳感，而有探觸及於宇宙之渺茫神奇的一種深幽窈眇之感受，這一點特色，是極爲難得而可貴的，只是就李賀而言，其成就乃全出於天生過人之銳感，且兼有些許之病態，而欠缺知與情的反省及醞釀，雖然苦吟，而工力也仍嫌不够深厚，故其所成就者，乃僅能刺激人之感覺，而並不能饜足人之

異，杜甫情感之深厚博大，既迥非常人所可及，所以，杜甫寫現實而溢出於現實事物之外的成就，也就不是常人所可輕易舉步的了。因了以上的三種原因，所以，杜甫七律的影響雖大，沾溉雖廣，得其一體的作者雖多，然而眞正能自其意象化的境界悟入，而能深造有得的作者，却並不多見，有之，則唯一值得稱述的，便該推晚唐時的李義山了，一瓢詩話即曾云：「有唐一代詩人，唯李玉溪直入浣花之室，」詩鏡總論亦云：「李商隱七言律，氣韻香甘，唐季得此，所謂枇杷晚翠。」峴傭說詩亦云：「義山七律，得於少陵者深，故濃麗之中時帶沉鬱，如重有感，謔筆驛等篇，氣足神完，直登其堂入其室矣。」諸家之說，自屬有見之言，只是我國舊日詩話之評說，往往過於含混，但能以直覺感受其然，而未能以理性分析其所以然，自今日觀之，則義山七律之所以能獨入浣花之室者，其最重要的一點，實卽在於其深有得於杜甫的意象化之境界，所以，胡適之在他的白話文學史中，卽曾經把杜甫的秋興八首，指爲「難懂的詩謎」，而玉溪詩謎之難懂，則尤有過之，元遺山論詩絕句，就曾經有過「只恨無人作鄭箋」的歎息，王漁洋論詩絕句也曾經說過「一篇錦瑟解人難」的話，而杜之秋興李之錦瑟，却並不曾以其難懂而貶損其價值，因爲，一般所謂難懂，實在並非不可懂，只是難於以言語作拘限之說明，而就讀者之感受而言，則此種意象化之表現，實在較之現實的敍寫更容易引起人的聯想，更能予人以豐富的觸發，杜甫與義山之所以能進入此一境界，我以爲他們二人有一個共同的特色，那就是感情的過人，雖然二

之目，那就因爲中國傳統的舊詩，對此如謎之意象化的境界，並未能普遍承認與發展的原故。至於明代的詩歌，如前後七子，惟知以擬古爲事，其七言律詩，雖一意學盛唐的杜甫，但只能襲其形貌，一如宋初西崑體之學義山，貌人衣冠，根本沒有自我境界之創造，更遑論意象化的拓展，晚明公安竟陵兩派的作者，則一反擬古之風，頗有革舊開新之意，然其所重者，乃在浪漫自然之敍寫，雖然公安之清眞與竟陵之幽峭微有不同，而其未曾措意於意象化之表現則一，且其成就多在散文，而不在詩歌，以散文而論，竟陵一派之用字造句，頗有脫棄傳統之意，然而於詩歌意象化之亦復無可稱述。至於清代的詩歌，大別之可分爲尊唐與宗宋二派拓展，則，尊唐者倡神韻，尙宗法，言格調，主肌理；宗宋者主新奇，反流俗，去浮濫，用僻險，宗派雖多，作者雖衆，其成就亦復斐然可觀，但一般說來，則也都未曾於境界之意象化一方面致力。晚清以來，海運大開，與西洋之接觸日繁，新思想新名辭之輸入日衆，時勢所迫，舊詩已有必須開拓革新之趨勢，於是新思想與新名辭，乃亦紛紛爲一些舊詩人所採用，其間如黃公度與王國維便都曾做過此種嘗試與努力，黃氏所致力者爲新名詞之運用，如其今別離詩之「所願君歸時，快乘輕氣球」；倫敦大霧行之「吾聞地球繞日日繞球，今之英屬徧五洲」：海行雜感詩之「倘亦乘槎中有客，回頭望我地球圓」諸句，皆可見其用新名詞於古近各體詩中之能力。惟是如以意境而論，則黃氏所寫之情意，實在仍不脫中國舊傳統現實之情意，至於王氏則頗能以西方哲學之思想，納入於中國舊詩之

心靈，至於義山，其感覺之窈眇，用字之瑰奇，自是頗受李賀之影響，然其感情與工力之深厚，則實在更近於杜甫，尤其義山之成就，特別以七律一體見長，而七律一體，則捨杜甫而外，可說是無一可資爲宗法之人，如果無盛唐杜甫之七律，則必無晚唐義山之七律，這是我所可斷言的。

如果中國的舊詩，能從杜甫與義山的七律所開拓出的途徑，就此發展下去的話，那麼中國的詩歌，必當早已有了另一種近於現代意象化的成就，而無待於今日之斤斤以「反傳統」「意象化」相標榜了。然而自宋以來，中國的舊詩，却並未曾於此一途徑上，更有所拓進，其主要的原因，即在於杜甫與義山之成就，乃同在於以感性之觸發取勝，而宋人所致力者，則偏重於理性之思致，即此一端，着眼立足之點，便已迥然相異，而況杜甫與義山之得此一意象化之境界，又全出於其天賦之自然，而未曾加以有心有力之提倡，所以，宋人之得於杜甫者雖多，而却獨未能於其意象化之一點上致力，即如北宋之半山、山谷、後山、簡齋諸人，以及南宋之放翁，誠齋一輩，甚而至於金元之際的北國詩人元好問，可以說都是學杜有得的作者，尤其他們的七言律詩，更可以從其中看出自杜甫深相汲取的痕迹。或者取其正體之精嚴，或者取其拗體之艱澀，或者得其疏放，或者得其圓熟，然後復參以各家所特具之才氣性情，無論寫景、言情、指事、發論，可以說都能有戛戛獨造的境界，只是其中却沒有一個作者，曾繼承杜甫與義山所發展下來的意象化之途徑更有開拓；所以，在中國詩史中，杜甫晚年秋興諸作，與義山錦瑟諸篇，乃獨令人有詩謎

反的阻力，始則失之於過於求白，再則失之於過於求晦，其實，文學作品之美惡，價值之高低，原不在於其淺白或深晦，而在於其所欲表達之內容，與其所用以表達之文字，是否能配合得完美而適當。卽以杜甫而言，有被胡適先生譏爲「難懂的詩謎」的秋興諸詩，也有被胡先生譽爲「走上白話文學大路」的遣田父泥飲諸作（見白話文學史），而陶淵明之眞淳自然，亦復與謝靈運之繁重深晦，千古並稱，可見作者既不該以白與晦爲自我之拘限，評者亦不當以白與晦爲標準之高低，然而不幸的是我國的白話詩，始則既自陷於不成熟的白，繼則又自囿於不健全的晦，如此，白與晦乃眞成爲白話詩發展的兩大爭端與兩大阻力了。早期的白話詩正當五四文學激變之後，當時雖有對白話的提倡，但是對白話的運用，則實在仍在極浮淺的幼稚階段，而並未能發揮其融貫變化之妙，所以一般作者乃僅知一味以求白爲事，而一味求白的結果，作爲散文而言，雖尙頗有淺明達意之效果，而作爲詩歌而言，有時就不免意盡於言略無餘味了，這與淵明之「豪華落盡見眞淳」的妙造自得之境界，以及杜甫從「語不驚人死不休」所轉入的「老去詩篇渾漫與」的質拙眞率的境界，當然不可同日而語了。而文字運用能力的幼稚，也就妨礙了意境的開新，因之有些早期的白話詩，乃不免使人讀之有新瓶舊酒之感，而文字之淺白單調，有時且使人覺得滋味遠不及舊瓶舊酒之芳醇，這是早期白話詩的一大缺憾。而物極則反的結果，於是今日之現代詩，乃轉而走向了求晦的一條路，求晦，原是白話詩一條可行的路，因爲白話之爲物，其缺點原在過於淺

中，如其雜感、書古書中故紙、端居、宿峽石、偶成、讀、平生、來日，從這些詩中，皆可見其所受德國叔本華悲觀哲學之影響，而深慨於人生沉溺於大欲之痛苦，然其內容雖得之於西方之哲理，而其所用之辭字，則仍爲舊詩傳統習用之辭字，如窮途、歧路、樂土、塵寰、寂寥、蕭瑟諸辭，皆爲舊詩所習見，而經王氏之運用，其意境乃幡然一新，脫去現實之情意，而別有一種哲理之境界（此在其詞作中表現尤爲明顯），如果，以前人論詩之以瓶與酒爲喻，則黃氏乃是以新瓶入舊酒，王氏則是以舊瓶入新酒，而另一方面，陳散原的秋草、落花諸詩，於撫時感事，寄託深至之餘，也頗有意象化的表現，此外如陳散原，於出入六朝唐宋，表現爲精警奧衍之餘，竟然也頗用一些新思想與新辭彙，如其讀侯官嚴氏所譯社會通詮，及其讀侯官嚴氏所譯羣己權界論等詩，自詩題便已可見其對新學接受之一斑，由這種種跡象看來，中國舊詩自晚清以來，實在已有了窮極則變的一種開新的自然的要求，如果中國舊詩就此發展下去的話，也許頗有形成爲一種新局面的可能。而五四的白語文運動，却給這相沿了二千年左右的詩體，帶來了一種前所未有的劇變，當然，這對中國舊詩的發展而言，似未免稍覺可憾，而就中國整個文學的發展演進而言，則白語的興起，確實爲中國文學開拓了一個更爲博大的新領域，因爲白話自有其委曲達意融貫變化的種種長處，較之文言似更便於納西方現代之種種形式與內容，也更適於現代人表情達意的需要，因之，白話接詩的成就，原該是可以預期的，但自白話詩被倡立以來，却先後產生了兩點相

們要自西方擷取，我們該先了解西方流變的傳統，這才是連根的移植，而非片面的截割，如果我們要在自己的土地上栽植，用自己的語文來寫作，就該先從我國傳統中，認取我國文字的特色，養成組織運用的能力，進而與西方相融合，然後此種新的栽植，才能深入土中，新的根株才能與舊的土壤深相結合，而從地下深處去吸取其培育的養料，如此方能望其有碩茂成蔭之一日，如果只是片面截割，信手插植，則自不免於有「零落同草莽」的悲哀了；至於誤以晦澀病態爲唯一的形式與內容，則由將於觀念之偏狹差誤，我在前面論淺白與深晦時，已曾談到，作品之美惡，原不在於其爲淺白或深晦，而在於內容與形式之配合得當，而今日之現代詩人，乃有一部份人對晦澀有過分之執迷，不復顧及形式與內容之配合，及句法之組織變化之是否完美適當，而不惜以淺薄之生硬荒謬製造晦澀，甚至以荒謬之晦澀來自我掩飾其內容之淺陋與空乏；而另一方面，則又由於此激變之時代，形成了一部份人心理上的虛無病態，時代既有如此之現象，則文學自可作如此之反映，正如西子既有病心之疾，自無妨作捧心之態，而今日一般現代詩人所犯之錯誤，則是以健康爲可恥，而欲使天下之人，無論其是否有西子之美與西子之病，都要競作西子捧心之態，而往往欲作此效顰之態的，偏偏又常是醜而無病的東施，由此種種觀念之偏差，於是現代詩乃自囿於不健全的晦澀之中，而造成了自白話詩倡立以來，繼早期之不成熟的淺白以後之又一阻力，這是極可遺憾的一件事。因此，我願舉出杜甫七律一體之繼承、演進、突破與革建的種種經過，

白，而對詩歌言，則此種缺點尤爲明顯（此正爲早期白話詩失敗之主因），如果今日之現代詩，能善爲運用白話的融貫變化之長，在句法及辭彙上，以適當的中西古今之雜揉，來求取變化，甚至於以顚倒和拗澀來增加其含蘊曲折之美，這原都是大爲可行的，何況在今日之現代，空間與時間之激變日甚，矛盾與零亂之感覺日增，理念約束之慣力日減，而西方的反傳統反具象的現代風，乃如狂颶之吹起，使全世界都落入於其掩掃之中，則中國的現代詩之走上求晦的途徑，正亦自有其時代之背景在。如此說來，則現代詩之求晦，乃不但大可諒解，更且大有可爲了，然而不幸的是，中國的現代詩，却陷入了一個拘狹偏差的迷途，形成了極不健全的現象，其原因大別之約有以下兩端：第一是對傳統妄加鄙薄的幼稚無知，第二是以晦澀病態爲唯一的形式與內容的偏狹差誤。對傳統之妄加鄙薄，是因爲早期的白話詩，既未能獲致理想的成功，而一些保守的舊詩人之作，則又與現代之思想日益脫節，其內容乃陳陳相因，了無進益，於是一些急於求新求進的年青人，乃憤然將舊日所用之瓶與酒，一併一脚踢開，而熱衷於向異鄉去採擷果實，另謀釀造之方了，於是在目迷乎異鄉之奇文異彩之餘，乃欲於匆促間，割取其一片截面而加以移植，殊不知任何酒的釀造，都非可一蹴而幾，而各需有其不可少的原料之儲備與時間之醞釀，即以被現代詩人所崇仰的，西方之現代大師艾略特（T.S.Eliot）而言，亦自有其極深遠的傳統方面的修養和繼承，這一點實在是不容忽視的，因爲，唯有自傳統得到養料的植物，其根基才是深厚的，如果我

說杜甫贈李白詩一首

談李杜之交誼與天才之寂寞

李白與杜甫，是我國千古並稱的兩大詩人，我最近曾在大陸雜誌，發表了一篇談杜甫七律的文章，如果以律體之成就來看，太白較之杜甫，自然有所不及，然而這種衡量，對太白而言，實在是不公平的，因爲以太白之不羈的天才，原來就不在此種格律與工力之尺度的衡量之內，所以如就尺度之內而言，則吾人自不得不推崇杜甫承先啓後的集大成之成就，因此我曾把杜甫比做一株聳拔蔭蔽的大樹，然而如果脫出此種尺度之衡量，而單就欣賞之觀點來看，則太白與杜甫，實在是唐代之詩苑中並開爭茂的兩朵奇葩，雖然他們的花式，色澤，與夫姿態，香氣，都迥然相異，

爲現代詩人作一參考之借鏡，而尤其是秋興八首所表現的，反傳統與意象化的成就，我以爲更值得現代詩之反對者與倡導者的雙方面的注意，保守的反對者，可藉此窺知現代之「反傳統」與「意象化」的作風，原來也並非全然荒謬無本，而是早在一千二百多年前，我國的集大成之詩壇的聖者，就已經在其作品中，昭示了這種趨向的端倪；而激進的倡導者，也可藉此窺知，要想違反傳統，破壞傳統，却要先從傳統中去汲取創作的原理與原則，正如任何新異的建築物，無論其形式如何標新立異，然而却都必須合乎建築學與美學的原理一樣，如此才不致自暴其醜拙生硬而飄搖於風雨之中，而意象化之境界，亦並非僅以晦澀荒謬自炫神奇，而也同樣可以表現博大、正常、健全之一份情意，因此，我乃不惜小題大作勞而少功地，搜集了四十九種杜詩不同的本子，爲秋興八首詳細校訂文字之異同，並依年代之先後，列舉各家不同之注釋評說，分別加以按斷，寫了二十餘萬字的秋興八首集說。其初，我亦未曾料及，區區八首律詩，竟能生出如許多之議論，引發如許多之聯想，而如能藉此紛紜歧異之諸說，看到杜甫的繼承之深，功力之厚，含蘊之廣，變化之多，開拓之正，及其意象之可確感而不可確解，以及欲以理念拘限此意象爲之立說的偏頗狹隘，使保守者，能自此窺見現代之曙光，使激進者，能自此窺知傳統之深奧，則亦或者尚非全屬無益之徒勞，昔禪家有偈云：「到處尋春不見春，芒鞋踏遍嶺頭雲，歸來笑拈梅花嗅，春在枝頭已十分。」讀者或亦將自杜甫之秋興八首中，窺見冰雪中之一絲春意乎，是爲秋興八首集說序。

中寫到太白時，那一份傾倒賞愛的知己之情，就更加使人感動了。而且我以爲千古以來，必當推杜甫爲太白惟一之知己，因爲太白詩的眞正佳處所在，實在並不易爲人所知，世之不能賞愛太白的人，固不免目太白之恣縱不羈爲浮誇率意，而即使賞愛太白的人，也往往但能賞其飄逸，而不能賞其沈至。其實太白雖然常以其不羈之天才，表現爲飛揚高擧之一面的飄忽狂想，而在另一方面，太白却也有着不羈之天才所感受到的一份挫傷折辱的寂寞深悲，杜甫就是對太白此兩方面都有着深知與深愛的一位知己的友人。因此我願擧出杜甫贈太白的一首小詩略加解說，一則以此證明李杜相輕之說的決不可信，再則藉此以窺見李杜二人於外表的相異之下所蘊含的一份生命與心靈上的相通，三則藉杜甫對太白的深知與深愛或者也可使我們對這位天才詩人有較深的了解。但我所要說的，乃是杜甫贈太白詩中最短的一首。現在先把這一首詩鈔錄出來：

秋來相顧尙飄蓬，未就丹砂愧葛洪，痛飮狂歌空度日，飛揚拔扈爲誰雄。（贈李白）

除了這一首七言絕句的小詩外，杜甫爲太白而寫的詩篇尙有贈李白「二年客東都」五古一首，與李十二白同尋范十隱居「李侯有佳句」五排一首，夢李白「死別已吞聲」及「浮雲終日行」五古二首，天末懷李白「涼風起天末」五律一首，寄李十二白「昔年有狂客」五排一首，不見「不見李生久」五律一首，此外在其他詩中提到太白的句子，還有飮中八仙歌的「李白一斗詩百篇，長安市上酒家眠」之句，蘇端薛復筵簡薛華醉歌的「近來海內爲長句，汝與山東李白好」

然而其有充沛之生命同，其有耀目之光采同，世人但從其相異之點而比較，於是乃發爲李杜優劣之論（元稹杜甫墓誌銘，白居易與元九書），世人又妄從其相異之點爲測度，於是又造爲李杜相輕之說（唐本事詩，摭言），這種蚍蜉撼樹寒鴟嘲雛的議論，固不免淺薄偏狹之譏，於是乃又有一種折衷之說，以爲「李杜二公，正不當優劣，太白有一二妙處，子美不能道；子美有一二妙處，太白不能作」，又云：「子美不能爲太白之飄逸，太白不能爲子美之沈鬱。」（滄浪詩話），這種評論，可以說頗爲近情了，然而這仍只是就其外表之相異者立論而已，我以爲李杜二家之足以並稱千古者，其眞正的意義與價值之所在，原來乃正在其充沛之生命與耀目之光彩的一線相同之處，因此李杜二公，遂不僅成爲了千古並稱的兩大詩人，而且更成爲了同時並世的一雙知己，如果我們將李杜二家的詩集仔細讀過，就會發現李杜二公之交誼，是有着何等親摯深切的一份知己之情，那正因爲惟有自己有充沛之生命的人，才能體察到洋溢於其他對象中的生命，惟有自己能自內心深處煥發出光采來的人，才能欣賞到其他心靈中的光采。即使二者並不相同，而這一份生命的共鳴，與光采的相照，便已具有極強的相互吸引之力了，所以即使是飛揚不羈的太白，當其詩中寫到杜甫時，也表現出一份深沈的懷念。如其魯郡東石門送杜二甫的「秋波落泗水，海色明徂徠，飛蓬各自遠，且盡手中盃」的一片悵惘，沙丘城下寄杜甫的「魯酒不可醉，齊歌空復情，思君若汶水，浩蕩寄南征」的萬種離懷，固已使人深感李杜二公交誼之非淺，而性情深摯的杜甫，當其詩

念之表達，中間所經過的一段醞釀的時間，是極爲重要的。其醞釀之時間有所不足者，當然對其所欲寫之主題，尚未能有完整深刻之體認，而其情緒之培養，亦尚未臻於成熟之境地，如此所寫出來的作品，往往會不免有浮淺與生澀之病，而其醞釀之時間已過者，則對其所欲寫之主題，已失去一份新鮮刺激之感受，而其情緒之培養，亦已因過於成熟，而步入了衰老僵化之階段。如此所寫出來的作品，則往往會感情之凝固定型已久，而失去了一份作品所應有的生長觸發的生命力。此種情形，不僅於寫作爲然，卽以交友而論，亦自有其最爲成熟飽和之一階段，前乎此者，相知未深，彼此自尚不免於生疏與客氣，後乎此者，則縱使有一份「落日故人情」的依依溫暖之感，却也絕不能與由「新相知」而進至互相傾倒的一種「樂莫樂兮」的互相衝擊震撼的狂熱來相提並論了。那便因爲兩個生命，剛一由相識而步入相知的一階段更能予人以一種心靈之震撼與生命之觸發之感的原故。杜甫與太白相識於天寶三載，正當太白自翰林放歸之時，他們之相交往，前後不過僅僅兩年的時間，其後太白便離別了杜甫而去遠遊江東，未幾，天寶亂起，太白以永王璘之事獲罪，幾乎被流放到夜郎去，雖幸而遇赦，於中途釋還，而此後太白便一直過着漫遊落拓的生活，竟至窮老無歸，依當塗令李陽冰以終；而杜甫則於天寶亂後，歷經陷長安，奔行在，出華洲，度隴山，客秦州，遷同谷，寓成都，下夔峽的種種流離艱苦，而死於荆楚的旅途之間。於是李杜二人當年匆促的一別，便成了千古的永訣，而終生未能再謀一面。而杜甫這一首七絕小詩，

之句，昔遊的「昔者與高李，晚登單父臺」之句，遺懷的「憶與高李輩，論交入酒壚」之句，在如此衆多的詩篇與詩句之中，以杜甫天才工力之深，及其與太白相知交誼之厚，自然有着不少流傳衆口的佳句與名篇，而我乃獨選取其中最短的一首七絕而說之的緣故，因爲這一首短短的小詩，固正如杜詩鏡銓引蔣弱六之所評：「是白一生小像，公贈白詩最多，此首最簡　而足以盡之」。以太白的天才之恣縱，生活之多采，要想以寥寥幾筆，爲之勾勒出一幅速寫的小像，其形像之捕捉與素材之選取，當然並不是一件簡單容易的事，而杜甫却獨能以其另一天才之心靈，輕而易舉的只用了短短二十八個字，便做到了這件事。在這首詩中，杜甫不僅淋漓盡致地寫出了太白的一份不羈的絕世天才，以及屬於此天才詩人所有的一種寂寥落拓的沉哀，更如此親摯地寫出了杜甫對此一天才所懷有的滿心傾倒賞愛與深相惋惜的一份知己的情誼。姑不論李杜之交往及其相互之影響，在歷史方面與學術方面的意義與價值如何，即以此屬於兩大天才之心靈的一段遇合而言，其心弦之相撼撥相觸擊所發出的音響與光亮，便已足爲此荒涼落漠之人世，破除千古之寂寥與千古之黑暗了。

這一首小詩之所以寫得如此成功的原故，我以爲第一點乃是由於其寫作時間的恰到好處，我所謂寫作的時間，並非指寫作時所用之時間，或寫作時所處之時季，而乃是指寫此詩時，李杜二人交誼進展之階段而言。我常想：一位詩人對於他所欲敍寫的主題，自其意念之獲得，到其意

去本文所要說的一首七絕之外，其一便是我前面所曾提到過的，稱李白爲「金閨彥」的一首長詩，免除客寄之感的五古，另一首則是與李十二白同尋范十隱居的一篇五排。我們看此一首五排中所寫的：「余亦東蒙客，憐君如弟兄，醉眠秋共被，攜手日同行」之句，其共眠攜手的友情，豈不大極詩人筆墨，然而震撼人心的力量，却遠不及本文所要說的一首七絕的深切有力，那便只爲那一首五排乃是全由形迹上着筆的原故，而之其所感人者，亦僅限於常人形迹之親的感情而已，而此一首七絕則是挾持其天才之心靈的強大震撼之力而隨筆墨以俱下的，所以我說此一首小詩之所以奇得如此成功的因素，乃是在其全由心靈與感情着筆，而完全做到了遺貌取神的結果。

現在讓我們來看一看這首小詩，第一句「秋來相顧尚飄蓬」，僅開端「秋來」兩字，便寫出了多少蕭颯之氣與落拓之悲，宋玉有句云「悲哉！秋之爲氣。」杜甫詠懷古迹詩亦有句云：「搖落深知宋玉悲」，夫杜甫之所深知，宋玉之所深悲者，正惟同此一搖落的生命落空之感，而杜甫此詩開端二字便把握了此一搖落之感。杜甫與太白相識於天寶三載，正當太白自翰林放歸之時，在現實生活中，太白已經有過玉堂金馬的際遇，如我在前面所舉杜甫在第一首贈李白的詩中便曾以「李侯金閨彥」相稱，可是杜甫在經過一段與太白的交往之後，却發現了這一位被稱爲「金閨彥」的李侯，在其心靈生活的一面，却原來乃是飄泊於九秋之寒風中的，一朵落拓無依的蓬草。

說到這裡，我們不得不談一談李白的爲人了，從其「想落天外局自變生」（沈德潛說詩晬

便是寫在二人相識之後，相別之前，交往有日，相知已深的一段時期的作品，這正是杜甫深深爲這一位天才的友人所吸引震撼，而滿懷着傾倒賞愛之情的時候。前乎此時的作品，如杜甫詩集中所收的第一首贈李白的「二年客東都」一篇五古，其「李侯金閨彥」諸句，便使人覺得其中隱隱有着一份初識的客氣之感，而離別以後的作品，則雖然寫得惋惜懷念，無限深情，却大多僅爲對過去一段生活之回憶，以及對此回憶中之天才的歎惋，而無復如此詩之由相識而相知的一種深深爲此天才所震憾着的激蕩之情了。即使杜甫在懷念太白的詩篇中，一直不乏深情感人的佳句，也仍是此一時期的激蕩之情的餘波與再現，而並非是另一高潮的新生的湧起。所以我說，這一首詩之寫得如此成功的原故，第一點乃是由於寫作時間的恰到好處。

此外，我以爲這首小詩之所以能以短短二十八個字，勾勒出一幅天才之小像的原故，乃是由於杜甫此一詩篇對李白此一天才之捕捉，完全做到了遺貌取神的結果。在這首詩中，杜甫完全以心靈與感情來捕捉抒寫，而未嘗瑣瑣爲來往之事迹的敍述。所以這一首詩雖是僅寫在二人短短二年的交往中尚未分手之前的日子，但此詩却並不爲此一短暫之交往的時間所限，而乃足以概括太白整個一生的天才之不羈與生涯之落拓於其中，這也就是蔣弱六之所以說此詩是白「一生小像」的原故。杜甫與太白的一段交往，實在是會少離多的，所以杜甫爲太白所寫的詩篇，仔細算起來，半乃是屬於離別以後的懷念回憶之作，眞正寫在二人相交往之時的作品，不過僅有三首而已，除

「回首向來蕭瑟處，也無風雨也無情」（定風波詞）的超然曠觀的懷抱，而惟有太白所有的，乃是全然無所棲遲蔭蔽的一份赤裸裸的天才，自「明月出天山，蒼茫雲海間」（關山月）的興起，到「大鵬飛兮振八裔，中天摧兮力不濟」（臨終歌）（註：諸本太白集皆作「臨路歌」，據李華太白墓誌云：「賦臨終歌而卒」，疑「路」字乃「終」字之誤，因引作「臨終歌」）的隕落，終太白之一生，他未嘗有過絲毫如淵明、東坡所有的自我安頓和排遣的方法，除了使他暫時得到痲醉遺忘的一杯酒以外，他就更無所有了。東坡雖然亦有坡仙之稱，但如果與這一位謫仙太白比起來，則東坡之稱仙乃是人而仙者，所以他的「人」的煩惱，反而正可憑藉着幾分飄忽的「仙」氣得到解脫，而太白則不幸却是一位仙而人者，以太白天才之恣縱不羈，原非此庸懦鄙俗之人世所可容有，賀知章把他比做謫仙，也許原意只是就其飛揚飄逸的一面加以讚美，而却於無意中正好說中了這一位絕世的天才的入世的沉哀，太白之觸忤失意於世，原是此一天才之命定的悲劇，杜甫在「不見李生久」一詩中，就曾說過「世人皆欲殺」的話，以太白不羈之天才，就原不該受此庸俗之塵世的種種是非成敗，甚至禮法道德的羈束，然而既誕生而爲人，自又無法不生活於周圍的社會人羣所形成的種種桎梏之中，杜甫的「世人皆欲殺」五字，眞是說盡了太白之天才與庸俗之塵網的觸忤深悲。我常想，一個人假如果然能在此一人世間，尋求到任何一件足可使人寄托心靈交付感情的事物，而值得甘願受其羈束，如韋莊思帝鄉詞所云：「妾擬將身嫁與一生休」者，

語）的恣縱的詩篇，到他「脫屣軒冕縲紲纓鎖」（范傳正李白新墓碑）的恣縱的生活，我以爲只有用「不羈」二字，可以寫出太白一生的才氣、性情、志意、作品，甚至於太白一生的悲哀。法國詩人波特來爾曾有詩云「我愛雲，那飄逝的雲」，太白就像是天上的一朵雲，這種飛揚在天從風飄逸的天才，原非塵世間的一切事物所可拘繫得住的，而太白果竟誕降生活於此塵世之間了。杜甫在贈李十二白一詩中，開端即說：「昔年有狂客，號爾謫仙人」，四明狂客賀知章爲太白所加的「謫仙人」三字的稱號，就世人的一份讚嘆愛慕之情來看，確實是太白千古的榮譽，而如果反過來站在太白的心靈邊境一想，我們就會恍然感悟到這實在也正是太白千古的悲哀，假如我們只看到太白由「不羈」之天才所表現的恣縱自由之可喜，而不能體會到太白由「不羈」之天才所產生的無所皈依的可悲，我們就未曾對這一位詩人有過眞正的瞭解，一個天才的詩人，誕生於此蠢蠢蠢蠢的人世間，原來就註定了他寥落無歸的命運，陶淵明詠貧士詩曾經說：「萬族皆有託，孤雲獨無依」，蘇東坡次韻郭功甫一詩也曾經說：「九萬里風安稅駕，雲鵬今悔不卑飛」其所詠嘆的都同樣是這一份天才的無所皈依的寂寞哀傷。然而淵明畢竟是一位智者，他雖在寂寞悲苦中，而終能以其一己之智慧，爲自己安排覓致了一片「俯仰終宇宙，不樂復何如」（讀山海經）「縱浪大化中，不喜亦不懼」，（形影神）的足以棲心立足的天地；東坡也不失爲一位達士，他雖在貶謫不幸中，却能常存着一份「雲散月明誰點綴，天容海色本澄清」（六月二十日夜渡海）

十九首，於開端一篇即說：「大雅久不作，吾衰竟誰陳」，又說：「希聖如有立，絕筆於獲麟」，又於其書懷贈南陵常贊府一詩中說：「問我心中事，爲君前致辭，君看我才能，何如魯仲尼」，又於其古風五十九首之廿九說：「仲尼欲浮海」，「聖賢共淪沒」，又於臨終歌一詩中說：「仲尼亡兮誰爲出涕」，觀其所言「吾衰」、「絕筆」、「希望」、「獲麟」、「仲尼」、「浮海」諸語，則其中心所企慕自比者，非孔子而誰，雖然太白之恣縱不羈，固迥然不同於孔子之克己復禮，而且其所表現的也不盡然是正面的求仕，有時也表現爲反面的求隱，然而其意識中之曾深受儒家學說之影響，而追求着「不朽」與「致用」，則是可以斷言的，我以爲這正是太白未能免除用世之念的第一點原因。其次，再談到前面所說的第二點原因，我們仍從太白的詩篇來看，太白在其讀諸葛武侯傳書懷一詩中曾說：「余亦草間人，煩懷拯物情」，又在其送裴十八圖南歸嵩山一詩中說：「欲獻濟時策，此心誰見明」，可見太白之生活雖然放恣，而其中心則未嘗不深懷有拯物濟時之情在也，而況太白當時所見的時世，原來也確實有待於拯拔的援手，我們只從其古風五十九首所寫的內容來看，如其第二首云：「蟪蛄入紫微，大明夷朝暉，浮雲隔兩曜，萬象皆陰霏」，其第四十八首云：「徵卒空九禽，作橋傷萬人，但求蓬島藥，豈思農薦春」，其第五十一首云：「殷后亂天紀，楚懷亦已昏，夷羊滿中野，蒺藜盈高門」，其第五十三首云：「趙倚兩虎鬥，晉爲六卿

原都不失爲一件幸福美好的事，只是以人間如此之世，太白如此之才，又豈能有任何事物，足可使之甘願受其羈束者，卽此便已爲太白生于此世之一大悲哀，而尤可哀者，則是太白以如此不爲世羈之才，偏偏又不能免除其求爲世用之一念，於是一誤於玄宗朝之入爲翰林，再誤於永王幕之出爲僚佐。我如此說，並非以爲天才不當爲世所用，昔晉之劉越石有云：「夫才生於世，世實須才」（答盧諶詩序），以如此寂寥悲苦之人世，其需要天才之光照與拯拔，固正有如劉越石之所云者。只是我以爲天之生才，原有二大類型，其一種爲能忍世人所不能忍之羈束，而足可於現世中完成其拯拔世人之大業者；其另一種則爲不能忍世人所忍之羈束，雖其本身之天才亦足以光照千古，而却並不足以成就任何現世之功業者。以太白而論，其天才自屬於後一類型，是太白之才，原不合於爲世所用，而其竟又不能免除用世之一念者，我以爲其原因可分析爲以下數端：其一是由於儒家用世之說的影響之深；其二是因爲時世之有待拯拔的需要之切；其三則是由於天才對其過人之稟賦的一份徒然搖落的不甘。先從第一點來說，在中國古代的社會中，一般讀書的所謂士人，幾乎無不深受儒家用世之說的影響，雖然其追求之結果有得失成敗，其反應之態度有正反重輕，總之「仕」與「隱」的兩大觀念之形成爲中國詩之主要內容，是無可否認的事實，所以太白雖然在其廬山謠的放歌中有過「我本楚狂人，狂歌笑孔丘」的狂語，而其實在他的意識中，却曾經深受過這一位他所狂歌而笑之的「孔丘」的影響，我們試從他的詩作中來看，如其古風五

落空的一份豪情與偉願，我以爲這正是太白之所以不能免除用世之念的又一原因。然而太白之天才，畢竟是屬於不羈的一型，所以太白雖有用世之念，而其所追求的却並非如常人之僚僚於科舉仕進，他輕視世間的榮祿，也看不起一些硜硜瑣瑣的拘守常法的小儒，以爲「撥亂屬豪聖，俗儒安可通」（登廣武戰場懷古），而嚮往着「我以一箭書，能取聊城功，終然不受賞，羞與時人同」（五月東魯答汝上翁）的魯連，與「入門開說騁雄辯，兩女輟洗來趨風，東下齊城七十二，指揮楚漢如旋蓬」（梁甫吟）的酈生，他盼望着能够和這一輩遊俠縱橫的狂士一樣，有一日風雲際會，便爾能卓然立不世之功，然後拂衣而去，飄然歸隱，如他在贈韋祕書子春一詩中所說的：「終與安社稷，功成去五湖」，此在太白而言，以其不羈之天才，固正當有此浪漫之狂想，然而此種浪漫之狂想，畢竟是不合於現實之世的，因此太白懷抱此狂想而求爲世用的結果，乃前後遭遇到了兩度的幻滅與失敗。就世人之浮淺的眼光來看，方其入爲翰林之時，玄宗對太白固不可謂之不厚，如李陽冰李白詩序所記的：「七寶牀賜食，御手調羹」的寵遇，此在但求榮祿的常人得之，固足可爲不世之榮，然而就太白之天才與太白之志意言之，則玄宗之遇太白，不僅不足以之爲榮，甚且更可謂之爲太白之辱，何則？我們試看范傳正李公新墓碑，樂史李白別集序，及本事詩與摭言諸書所記載的，如玄宗遊宴白蓮池之召太白爲白蓮池序，於宮中行樂時之召太白爲宮中行樂詞，於賞名花對妃子時之召太白爲清平調，則玄宗之遇太白，實在不過是倡優畜之，欲豢養之

分，姦臣欲竊位，樹黨自相羣」，諸詩中所表現的時世之艱危，百姓之疾苦，朝廷之失敗，邊將之不法，豪貴之弄權，種種現象，豈不皆顯示出當時的時代之有待拯拔的需要之亟，以太白所蓄的濟世之情，而又生當此待濟之世，我以爲這是使太白不能免除用世之念的又一因。最後，我們再來看前面所說的第三點原因，美人遲暮，脩名不立，歲華搖落，芳意無成，生命之徒然落空，此原爲千古才人志士之所同悲與同懼，而此悲與懼之情，又往往隨其天才之稟賦以俱深，「艷色天下重，西施寧久微」（王維西施詠），「鉛刀貴一割，夢想騁良圖」（左思詠史），摩詰與太沖的這兩句話，正可以爲千古不甘於生命徒然落空的天才之寫照，太白天才之過人，自不待言，其不甘於生命之落空，亦不待言，我們仍從他的作品中來看，如其與韓荆州書云：「十五好劍術，遍干諸侯，三十成文章，竪抵卿相，雖長不滿七尺，而心雄萬夫，……必若接之以高宴，縱之以清談，請日試萬言，倚馬可待」，上裴長史書云：「五歲誦六甲，十歲觀百家，軒轅以來，頗得聞矣，……以爲上生則桑弧蓬矢，射乎四方，故知大丈夫必有四方之志」，上李邕詩云：「大鵬一日同風起，扶搖直上九萬里，假令風歇時下來，猶能簸却滄溟水」，贈崔諮議詩云：「騏驥本天馬，素非伏櫪駒，長嘶向清風，倏忽凌九區」，將進酒云：「天生我才必有用」，梁甫吟云：「逢時吐氣思經綸」，在這些文句與詩句中，太白所表現的對其自己之天才的一份自信與自負，眞使人千古以下讀之，猶覺其躍然紙上。夫以太白之才，固當有此不甘於生命之徒然

自誤，迫脅上樓船」之語，自敍其加入永王之軍隊全非得已，然而我們試看太白在永王東巡歌中所寫的「三川北虜亂如麻，四海南奔似永嘉，但用東山謝安石，爲君談笑靜胡沙」，及在水軍宴贈幕府諸侍御一詩中所寫的「卷身編蓬下，冥機四十年，寧知草間人，腰下有龍泉，……所冀旋頭滅，功成追魯連」，的一些詩句，我們都可看出，太白之入永王軍，卽使並非出於自動，然而當其被徵辟而入幕府時，卽實在曾懷着極爲天眞的一份浪漫之狂想。太白一生都嚮往着能有「風雲感會起屠釣」（梁甫吟）之一日，方祿山之亂，太白年已五十六歲，旣感老之將至，復歎脩名不立，況值世變如斯，於是永王之徵辟，乃重又點燃起這一位詩人的浪漫的希望之火，而想望着能藉此有滅虜建功的際會，然後蔽屣榮名拂衣歸去，這種不顧現實的狂想，造成了太白再一次嘗試的失敗，而且爲世之好議論者，留下了千古指責的話柄，我們憐其才，矜其志，哀其欲以此不世之才與志，突破世網以立不世之功，而終於折辱於現世的種種乖違與限制之下，太白眞是一位屬於不羈之天才的典型之悲劇人物。以太白之天才，他原該是一位「手把芙蓉朝玉京」的仙人，然而謫降於世，却落得只成了一朵在九秋之寒風中飄泊無依的蓬草，雖然當杜甫寫這首詩時，不過纔在太白遭遇到「北闕青雲不可期，東山白首還歸去」（憶舊遊寄譙郡元參軍）的第一次的幻滅失意之後，而尙未曾發生「天地再新法令寬，夜郎遷客帶霜寒」（江夏贈韋南陵冰）的第二次的挫辱和玷汚，但太白在人事方面之廓落無成的命運，却是早就與他生而俱來的性格同時注定了

以爲宮中歌舞行樂之際，與梨園子弟同爲宮庭中之一裝飾點綴而已，此種情勢之形成，一則固然因爲當時之玄宗，早已倦於旰食宵衣的勵精圖治，一則我以爲太白之放浪不羈的表現，或者也使玄宗不欲與之作莊語，更何況太白更復有着「安能摧眉折腰事權貴」（夢遊天姥吟留別）的一份傲岸的狂氣，於是玄宗與太白的一段遇合，終於落得「白玉栖青蠅，君臣忽行路」（贈歷陽宗少府涉）的不幸的下場，於是太白乃辭別了金馬門而懇求放還歸山了，這是太白以不羈之才而懷用世之念，第一度遭遇到的幻滅和挫傷。如果天寶之亂沒有發生得這樣快，而太白就此優遊江湖以終其身的話，則太白雖落拓失意於時，也許會較易得到諒解與同情於世，然而不幸的是，這一位不羈之天才，竟又於天寶亂起之後，以其天眞浪漫的狂想，作了第二度失敗的選擇和嘗試，關於這一次太白之依附永王璘的事件，歷來對之指責，或爲之解說的論辯已多，我現在不想再從世俗的忠奸正逆的道德觀念來作任何判斷和衡量，我以爲我們但當爲太白不羈之天才與其用世之志意的慘遭挫辱與失敗而同聲一哭，我們看太白於天寶亂後轉側道途間所寫的一些詩篇，如其贈張相鎬詩中所寫的「撫劍夜吟嘯，雄心日千里，誓欲斬鯨鯢，澄清洛陽水」，及其南奔書懷詩中所寫的「過江誓流水，志在清中原，拔劍擊前柱，悲歌難重論」，從這些詩句我們都可看到這一位天才於世變之際所表現的冀得一用的慷慨激昂的志意，因之對太白之入永王幕一事，雖然太白於經亂離後天恩流夜郎憶舊遊書懷贈江夏韋太守良宰一詩中曾有「半夜水軍來，潯陽滿旌旆，空名適

辱，太白所嚮往的乃是却秦軍而後長揖辭爵賞的「魯連」，立太子而後拂衣還南山的「綺皓」，關於其贊美魯連的詩篇，我在前面已曾舉過一些例證，至於贊美綺皓的詩篇，則如其商山四皓、過四皓墓、及山人勸酒諸詩，都是通篇詠四皓的作品，在這些詩篇中，太白一方面既稱述其「一行佐明聖，倏起生羽翼」的事功，一方面又贊美其「功成身不居，舒卷在胸臆」的引退，而且在太白的心目中，這些敝屣塵世潔身而退的高士，本身就頗有着一些神仙的意味，所以太白在過四皓墓一詩中，就曾說過：「我行至商洛，幽獨訪神仙」的話，這在太白只是出於一份不羈之天才的嚮往，他並不迷信於神仙之必有，卽如他在這首詩後面就曾經寫出：「荒涼千古迹，煙沒四墳連」的事實，可是太白這一位天才，却往往並不以理性的明辨來從事衡量和計較，他只是全憑其一相情願的一份自我的感情與幻想而生活，因此在他的狂想中，他既爲了不甘於生命之落空而嚮往於致用求仕，又爲了不甘於世俗之羈縻而嚮往於隱居求仙，他深慨於人世之短暫無常，因此乃以其不羈之天才，不計眞僞成敗地追求着不朽和永恆，這一份天眞爛漫的狂想，使人眞覺得可愛亦復可傷，所以我們對太白之學道求仙，如果不從這一位天才的感情與幻想來體認，而只從理性上去判斷和衡量，那對認識這一位詩人而言，就未免南轅而北轍了。所以我說太白之學道求仙的第一點因素，乃是出於一份天才之狂想。其次，我們對唐代之道教盛行的時代背景，也該有一份相當的認識，唐代之君主爲李姓，而道教所尊奉之教主老子亦爲李姓，因之道教在唐代乃特別受

的。所以杜甫此詩，僅開端一句便以其深情健筆道盡了太白這一位天才詩人之所有的一片飄零落拓的沉哀，此種探驪得珠之筆，正是使此一首小詩足以籠罩太白一生而不爲時間所拘限的原故。何況杜甫更於「飄蓬」二字之上加了一個「尚」字，則其飄零落拓乃更顯得如此長久而無望，而又於首二字「秋來」的搖落遲暮之感，與此三字「尚飄蓬」的飄零落拓之悲中，杜甫更如此親摯地用了「相顧」二字，這一份知己共鳴相憐同病的情誼，千古以下讀之，仍使人覺得深情彌漫，如此可感動而且可哀傷。

第二句「未就丹砂愧葛洪」，此句如果輕易讀過，大似浮泛之筆，即使有些對此句加以贊賞的人，亦不過如金聖歎之贊美其用語恰當，以爲「李侯詩每好用神仙字，先生亦即以神仙字成詩」而已（見金批杜詩贈李白二年客東都一首）。殊不知杜甫此一句所表現之沉哀深痛，實在正復與第一句相承而下，如果說第一句所寫的，乃是太白此一天才對現世追求所得的幻滅與失望，則此一句所寫的，正是此一天才對現世以外的另一追求之幻滅與失望。關於太白之學道與求仙，吾人對之不但不可目爲迷信而忘加譏哂，而且正當藉此一份對神仙之嚮往，而對此一天才作更深入一層的了解和體認，我以爲太白之嚮往於神仙，其一乃是出於一種天才的浪漫之狂想，此一求仙之狂想與其求爲世用之心意，實爲相反而相成的一體之兩面表現，正如我在前面所說，太白的天才是不羈的，因此他雖有求爲世用之心，而却並不屑於受仕祿名位的羈縻，和虛僞鄙俗的玷

山，陸憩五嶽」的逍遙放曠之語，然而前面所寫的却是「來日一身，携糧負薪，長鳴食盡，苦口焦唇」的人生之艱苦，卽使如其廬山謠之「早服還丹無世情，琴心三疊道初成，遙見仙人綵雲裡，手把芙蓉朝玉京，先期汗漫九垓上，願接盧敖遊太清」的一首狂歌，其放浪之中亦自有致力於騰越以求掙脫的一份深意，從這些詩句中，我們已可體會出，太白之歌詠神仙，原來不僅並非迷信，而且也並不如我前面所寫的，僅出於一份單純的天才之狂想，或後天的時代之影響而已，他之嚮往於神仙，固自有其透過人生之艱苦與時代之危亂，努力掙扎以求解脫的一種深沉的哀痛在，而尤可悲者，則是太白又深知此種對神仙之嚮往，較之令其失望之對現世的追求爲尤不可恃，我們看太白在古風之三所寫的「刑徒七十萬，起土驪山隈，尙採不死藥，茫然使心哀，……徐市載秦女，樓艦幾時廻，但見三泉下，金棺葬寒灰」，及古風之四十三所寫的「瑤水聞遺歌，玉杯竟空言，靈迹成蔓草，徒悲千載魂」諸語，從這些詩句中都可看出，太白於欲尋求現世以外之憩息解脫之際，所面對的乃是另一更大的幻滅與失望，而況太白也並非是一個果眞能够冥心學道的人，我們看他在寄遠十二首之九所寫的「卷藏心獨苦，抽却死還生」，及其在代寄情楚詞體一詩所寫的「願爲連根同死之秋草，不作飛空之落花」的一些用情深至的話，以及他到了六十一歲臨死的前一年，還曾經想要請纓從軍，參加李光弼的軍隊，在其聞李太尉大擧秦中兵百萬出征東南儒士請纓冀申一割之用半道病還一詩中，其所表現的老驥伏櫪暮年未已之雄心偉願，我們都

到國家的重視和提倡，如高宗曾上尊號稱老子爲太上玄元皇帝，玄宗更於兩京及諸州徧置老君廟，又令士庶人家各備老子一書，科考亦加入老子一策（以上見兩唐書高宗、玄宗本紀，及唐書選擧志），而玄宗更曾於宮中築壇煉藥（見通鑑玄宗紀），故唐人之學道求仙，眞可以說是自上好之，一個人生於某一時代，原來就不可避免的要受其所生之時代的影響，而況太白又與尊崇道教之唐室同爲老子之同姓，更加之以太白性格所原有的一份浪漫之狂想，則其學道與求仙，毋寧說是時代與性格所結合形成的一種必然之現象，這在千百年後之今日來看，也許會目之爲迷信，而如果太白果然生於千百年後之今日，則其不羈之天才與浪漫之狂想，必將會凝聚爲另一種之表現，而不復嚮往於學道與求仙了，所以我說太白之學道求仙的第二點因素乃是時代之影響。其三，如果我們更深入一層去探究，就會發現太白之學道求仙，除了第一點所說的天才之狂想，與第二點所說的時代之影響以外，還有着一個更爲幽隱可悲的因素，那便是太白失望於現世以後所欲尋求的一種安慰和逃避，古人所謂「有託而逃」，這自魏晉以來遊仙詩之表現爲「坎壈詠懷」（詩品評郭璞遊仙詩），詩人們便早已把神仙之言視爲失望於世以後的悲心寄意的另一天地了，我們看太白在古風之十九所寫的「素手把芙蓉，虛步躡太清，霓裳曳廣帶，飄拂昇天行」數句，固是飄飄然大有神仙之意，然而接下去太白所寫的却是「俯視洛陽川，茫茫走胡兵，流血塗野草，豺狼盡冠纓」的時代之危亂，又如其來日大難一首，雖有「仙人相存，誘我遠學，海凌三

心親」（寄李十二白），「乞歸」一句，杜甫把玄宗與太白之間，一段君臣的遇合與乖違，寫得如此其蘊藉，如此其溫婉，而太白之品格與身份，太白之得意與失意，乃盡於此短短五字中全部寫出，杜甫對太白的相知之深已隱然可見，而復承以「遇我」一句，其「夙心親」三字，更如此眞切誠摯地寫出了彼此互相傾倒吸引的一份源自感情與心靈的强大的力量，我嘗以爲人與人之間的情誼，約可分爲以下數種，其一是出於理性的責任，其二是出於情感的感動，其三則是出於心靈的吸引。第一種必有其倫理之依據，第二種必有其交互之條件，而第三種則是泯沒了一切外表的拘束和限制，無待於任何的依據和條件，而全出於心靈的某種呼召應求的本然之能力，此種吸引之力，完全不受尊卑、貴賤、貧富長幼甚至男女的種種區別和限制。杜甫與太白相識時，太白已經是曾經出入金閨，名重一時的翰林學士，而杜甫則還是未曾博得一第的布衣野老，而且太白比杜甫的年歲大了有十一歲之多，但這一切都不足以爲兩大天才之心靈間的任何限制，杜甫對這一位天才友人的不羈，有着如此强烈的一份激賞，杜甫對這一位天才友人的落拓，也有着如此深沉的一份痛惜，從他們彼此相識之後，杜甫曾與太白一同度過一段千古以下猶使人艷羨不已的相知相得的日子，他們曾經一同賦詩飲酒，一同高談濶論，一同起舞狂歌，一同登臨懷古，我們看杜甫在遺懷及昔遊諸詩中所寫的「論交入酒壚」，「懷古視平蕪」，「晚登單父臺」，「淸霜大澤凍」的一段生活，以及在寄李十二白一詩所寫的：「醉舞梁園夜，行歌泗水春，劇談憐野逸，嗜酒見

可看出，太白實在並不是一個果眞能做到棄世忘情的解脫人物，太白乃是一個以其不羈之狂想，終身騰越掙扎於種種失望與悲苦之中的天才，他既失望於世，而又不能棄世，既不能棄世，而又懷有神仙之嚮往，既懷有神仙之嚮往，而又明知其不可信與不可恃，如此幽微曲折之深恨，如此騰越掙扎之努力，又豈是一些妄語其迷信，或但賞其飄逸的一些人士所可領會的，而惟有杜甫之高才深情，方足以知太白之深悲隱痛，於是乃緊承第一句之「秋來相顧尙飄蓬」之對現世的失敗與失望之後，再以此句之「未就丹砂愧葛洪」寫出太白對現世以外所作的另一追尋掙扎所得的更大的失敗與失望。

第三句「痛飲狂歌空度日」，承接着首二句的兩重幻滅與失望之後，此句乃正寫其生涯之落拓堪悲，夫人世既無可爲，神仙又不可信，則人間天上，此一不羈之天才乃並無一可資爲棲託蔭蔽之所，於是乃不得不逐之於飲酒狂歌，以求得暫時之麻醉與矜洩，我們看杜甫於「飲」字上着一「痛」字，「歌」字上着一「狂」字，眞乃把太白之千古沉哀，寫得躍然紙上。夫杜甫與太白之性格，固並不屬於同一類型，然而其爲天才同，其爲落拓同，其深情偉願正爾亦復相似，只是太白恣縱，杜甫堅實，太白如同天上的一朵雲，杜甫如同地面的一座山，山與雲自不屬於同一之類型，然而假令白雲青山而有知，則吾知其亦必將結爲千載之知己。杜甫之於太白，是從一相識就爲其天才所吸引和震撼着的，我們看杜甫回憶他們彼此相識之情所寫的詩：「乞歸優詔許，遇我夙

自己全然無所安排無所依恃的，因此他乃不得不求解脫於痛飲，求遺忘於麻醉，就這一點而言，則太白飲酒時，其天才之無所棲遲蔭蔽的悲苦，較之淵明，實當尤有過之，因此我們就自然注意到太白寫飲酒之詩篇中的第二點特色了，那就是每當太白寫「酒」之時亦必往往寫「愁」，如其「滌蕩千古愁，留連百壺飲」（友人會宿），「愁來飲酒二千石」（江夏贈韋南陵冰），「抽刀斷水水更流，舉杯消愁愁更愁」（宣州謝朓樓餞別校書叔雲），「呼兒將出換美酒，與爾同銷萬古愁」（將進酒），這些詩句，都明顯地寫出了，他之所以不辭「百年三萬六千日，一日須傾三百杯」（襄陽歌）的痛飲，正因爲他除了麻醉，無法解脫的一份深沉的悲哀，所以在「舉杯消愁愁更愁」的一句詩之前，太白還嘗寫了「棄我去者昨日之日不可留，亂我心者今日之日多煩憂」的兩句話，這一種對人生之無常與無望的感慨哀傷，就時常在他寫飲酒的詩篇中，或明或暗地隱現着，這正是太白之所以不得不飲酒，而且不得不痛飲的原故。其次我們再來看太白的狂歌，太白之詩篇的恣縱放浪，固早爲世人之所共知，早在唐朝李陽冰的草堂集序中，即嘗稱「其言多似天仙之辭」，清朝的方東樹，也嘗稱其「如列子御風而行，如龍眺天門，虎臥鳳闕，有非地上凡民所能夢想及者」，像太白這樣的詩篇，才眞稱得上是狂歌，如其蜀道難，遠別離，鳴皋歌、天姥吟諸作，其「霓爲衣兮風爲馬」，「虎鼓瑟兮鸞回車」的神奇的想像，「咆柯振石，駭膽慄魄」的奇險的描寫，「盤白石兮坐素月，琴松風兮寂萬里」的高逸的情懷，「蒼梧山崩湘水絕，竹上之

天眞」的一份傾倒，我們知道杜甫必曾經在二人交往之際，於目覩太白之痛飲狂歌之餘，深深體會出這一位天才的不羈之可賞，與落拓之可傷，所以卽使在他們長久分別之後，杜甫在不見一詩中，於懷念太白之時，還寫出了「敏捷詩千首，飄零酒一杯」，「世人皆欲殺，吾意獨憐才」的詩句，而對其千首狂歌，一杯痛飲，深致其懷思痛惜之意。以上是從杜甫詩中，看他對太白的痛飲狂歌的一份賞愛與描寫。然後我們再看一看太白自己在詩篇中所表現的痛飲狂歌之生活，太白詩中寫飲酒的作品極多，歸納起來，我以爲其中有兩點值得注意之處：其一是太白之飲酒，迥然不同於陶令之「淸琴橫床，濁酒半壺」，「靜寄東軒，春醪獨撫」的從容閒逸，太白之飲酒，乃是「會須一飲三百杯」，「但願長醉不願醒」（將進酒），而抱着「舒州杓，力士鐺，李白與爾同死生」（襄陽歌）的寧願一醉至死的心情，從表面看來，淵明似乎尙不失爲一位閒情高致的酒人，而太白乃竟然像一個爛醉沉迷的酒鬼，殊不知太白之所以不爲小酌而爲痛飲的原故，固正因其赤裸之天才的一份無所蔭蔽的悲苦，正如我在前文所說，淵明是一位智者，他曾以一己的智慧，爲自己覓致得一片棲心立足的天地，所以淵明有時雖然在詩歌中，也表現得有「一觴雖獨進」，「揮杯勸孤影」的一份寂寞，然而淵明在「采菊東籬下，悠然見南山」，「旣耕亦已種，時還讀我書」之際，他畢竟對生活已經有一份適當的安排，對人生也已體會到一份自得的眞意，所以淵明的寂寞悲苦，卽使不借飲酒的沉醉，也能以其自力得到一份支持和解脫，而太白則是

爲「捨身陪人」，其實杜甫寫作之際，往往一意徇詩，無論於人於己，皆寫得無所顧惜，正如盧德水評其送鄭十八虔一詩之所云：「詩到眞處，不嫌其直，不妨於盡也」，此固正爲杜甫性情深摯之表現，卽如此句所寫，太白於「痛飲狂歌」之外，原已一無所有，而杜甫更復以「空度日」三字，將「痛飲狂歌」也一併抹煞，那正因爲杜甫深知以太白之天才與志意，他的痛飲狂歌，原來並不能眞正自其中得到滿足與安慰，而只是欲求在沉重的失望之悲苦下得到一種暫時的發洩和逃避而已，然則如此說來，則太白之「痛飲狂歌」其非「空度日」而何，着此三字然後太白的狂歌之才與痛飲之悲，乃更覺彌復可傷。而杜甫對太白愛之彌深，痛之彌甚的一份深摯的知己之情。也就從這一句詩中，淋漓充溢的表現出來了。

第四句「飛揚跋扈爲誰雄」七字，則繼上三句的失望幻滅的悲苦，與落拓放浪之生活而後，總寫此一絕世之天才的絕世之寂寞。莊子說得好：「小知不及大知，小年不及大年」，若鯤鵬之「摶扶搖而上者九萬里，絕雲氣、負青天」的飛翔，當然不是一般「騰躍而上，不過數仞，而下翔翔蓬蒿之間」的斥鴳之輩之所能知，於是鯤鵬就生而注定了其寂寞之命運。杜甫寫太白之寂寞，而却用了「飛揚跋扈」四個字，「飛揚」固足以使人想到鵬鳥之飛，而「跋扈」也足以使人憶及鯤魚之躍，鏡銓注此詩，就曾引說文云：「扈，尾也。跋扈，猶大魚之跳，跋其尾也」，以太白之天才的恣縱不羈迥出流俗而言，亦復正大似莊子所寫的「翼若垂天之雲」的鯤化而飛的鵬

淚乃可滅」的綿遠的悲恨，其言辭之閃幻變化，情意之發揚騰越，眞所謂「如風飛蓬動，起雷霆於指顧之間」（沈德潛說詩晬語），無論就其謀篇遣詞而言，無論就其發心立意而言，太白的詩歌都迥非常人之所能寫與所能有。那便因爲太白之詩，也正一如太白之人，完全只是一份赤裸之天才的騰越塏脫之表現，以太白絕世的不羈之才，與其入世的無窮之恨，又何暇如元白之庸庸瑣瑣必求老嫗之解，而去寫那些嘘咿嘤呢的鄙俗之語，而其不欲以理性求安排的任縱之性格，且使之不肯如杜甫之斤斤於求格律之工細，太白之詩，只是如雲飛水逝的一片神行，其不羈之天才，固完全不在爲李杜優劣之論者的衡量之內，而以集大成著稱的工力深厚之杜甫，却獨能以其博大之襟懷，與過人之才性，對此另一類型之天才，有過人獨到的賞愛，我們看杜甫所寫的讚美太白之詩篇，如其「白也詩無敵，飄然思不羣」（春日懷李白），「筆落驚風雨，詩成泣鬼神」（寄李十二白）諸句，都可見杜甫對太白之飄然落筆之狂歌的一份深相傾倒的愛賞之意，而且杜甫就在太白的痛飲狂歌之中，體認出來了這一位友人的不羈之天才與落拓之悲苦，正如我在前面所言，太白於既失望於人世，復幻滅於神仙之後，所藉以略得麻醉或排遣與遺忘與抒洩之方，原來就只剩下狂歌和痛飲了，而杜甫却更於此一句的「痛飲狂歌」四字之後，更復極沉痛地寫下了「空度日」三個字，此正如杜甫送鄭十八虔一詩之直寫到「九重泉路」，杜甫每於知交摯友之間，常任其深情健筆之所之，而寫得絲毫不留餘地，金聖嘆批杜詩，嘗稱此詩首句「相顧」二字

塵世上沒有大鵬所期待的天風海波，也沒有可以相伴而飛的希有之鳥，塵世間所有的，只是無知竊笑的斥鷃，與徒爭腐鼠的鵷鶵，於是太白一生，都生活在寂寞中，寂寞地騰越，寂寞地掙扎，寂寞地摧傷，而終於寂寞地殞落，這眞是一幕絕頂的天才之悲劇。負不羈之才如太白者，原來就不屬於如此之塵世，所以太白之不爲此世所知，不爲此世所用，原來就是太白命定的下場，所可痛者，則是天才之欲求知與求用之情，偏偏又尤有過於常人者，孔子有云：「沽之哉，沽之哉，我待價者也」，宋晏殊亦有詞云：「若有知音見採，不辭徧唱陽春」，而太白之飛揚跋扈，乃竟爲誰雄乎。讀杜甫此句「飛揚跋扈爲誰雄」七字，眞使人爲太白此一絕世之天才的寂寞之殞落，而感傷無已，而更可哀傷的，則是千古以下的一些讀者，依然以塵世的一些尺度來衡量太白，則太白之不爲人知，乃眞將「千秋萬歲」，「寂寞身後」了。昔莊子有瓠瓢樗木之喻，世之有才如此者，固當不免於廓落無容不得一顧之悲，則安得有一人焉，而「慮」此巨瓠「以爲大樽而浮於江湖」，「樹」此大樗「於無何有之鄉廣莫之野」，而「彷徨乎無爲其側，逍遙乎寢臥其下」者乎。吾固知其世不僅無如此柏知相賞之人，抑且無如此之江湖與如此之鄉野也。

鳥，而太白一生亦往往以鵬鳥自比，我們在前面已曾引過他在上李邕詩中的「大鵬一日同風起」的自比，現在再來看一看他在大鵬賦中所寫的「脫鬐鬣於海島，張羽毛於天門，刷渤海之春流，晞扶桑之朝暾，燀赫乎宇宙，憑陵乎崑崙，一鼓一舞，烟濛沙昏……怒無所搏，雄無所爭，固可想像其勢，髣髴其形，……豈夫蓬萊之黃鵠，誇金衣與菊裳，耻蒼梧之玄鳳，耀綵質與錦章，……俄而希有鳥見謂之曰：偉哉鵬乎，此之樂也，吾右翼掩乎西極，左翼蔽乎東荒，跨躡地絡，周旋天綱，以恍惚爲巢，以虛無爲場，我呼爾遊，爾呼我翔，于是乎大鵬許之，欣然相隨，此二禽已登於寥廓，而斥鷃之輩，空見笑於藩籬」，在這一篇賦中，太白之以鵬鳥自比，是顯然可見的。而這一篇賦，應該還是太白早期的作品，所以他對於鵬鳥之振翼高飛，仍有着極爲天眞浪漫的一份狂想，雖然其間「怒無所搏，雄無所爭」二句，亦頗有寂寞之感，然而却畢竟仍不失其「怒」與「雄」的一份豪情與勇氣，而且太白更假設了一隻希有之鳥，以表示出他對於尋求一個可以同飛共擧之伴侶的期待與嚮往，更有着對於誇世俗之榮耀的黃鵠玄鳳，與棲息於藩籬的平凡之斥鷃一輩的一份鄙夷，然而太白這一隻鵬鳥，却終於在一生的騰越掙扎之後，折翼挫傷了，所以太白在臨終歌中，便發出了「大鵬飛兮振八裔，中天摧兮力不濟」的悲吟，而范傳正在李公新墓碑一文中，更明白地以折翅的大鵬來比太白，說：「大鵬羽翼張，勢欲摩穹昊，天風不來，海波不起，塲翅別島，空留大名」，又說：「常欲一鳴驚人，一飛沖天，彼漸陸遷喬，皆不能也」，

三民文庫已刊行書目 (一)

1.	鵝毛集	梁容若著	散文
2.	琦君小品	琦君著	散文
3.	我與文學	張秀亞著	散文
4.	兩地	林海音著	散文
5.	失去的影子	于吉著	小說
6.	海星	郭嗣汾著	小說
7.	作家印象記	謝冰瑩著	傳記
8.	知識論	何秀煌譯	哲學
9.	逐園雜憶	胡耐安著	傳記
10.	摘星文選	鍾梅音著	散文
11.	值得回憶的事	宋希尙著	傳記
12.	回國前後	陶百川著	日記
13.	語言的哲學	何秀煌譯	哲學
14.	回憶與感想	徐世大著	傳記
15.	楊肇嘉回憶錄 ①②	楊肇嘉著	傳記
16.	學生時代	薩孟武著	傳記
17.	印度文學欣賞	糜文開編著	文學
18.	水滸傳與中國社會	薩孟武著	文學
19.	我在美蘇采風探眞	陶百川著	歷史論述
20.	美國對華政策視透	陶百川著	回憶錄
21.	我生一抹	姜超嶽著	交往記
22.	科學的哲學	何秀煌譯	科學哲學
23.	我的回憶	謝冰瑩著	傳記
24.	天下大勢老實話	陶百川著	外交論著
25.	邏輯	何秀煌譯	科學哲學
26.	中年時代	薩孟武著	傳記
27.	吳鐵城回憶錄	吳鐵城著	傳記
28.	我祇追求一個圓	鍾梅音著	散文
29.	秋瑾革命傳	秋燦芝著	傳記
30.	七十自述	凌鴻勛著	傳記
31.	教育老兵談教育	洪炎秋著	教育論述
32.	珊瑚島	呼嚕著	小說
33.	老莊思想與西方哲學	宋稚青譯	哲學
34.	忙人閑話	洪炎秋著	散文
35.	莊子	陳冠學譯	哲學
36.	實用書簡	姜超嶽著	書信
37.	近代藝術革命	徐代德譯	藝術學
38.	詩詞曲疊句欣賞研究	裴普賢著	文學
39.	夢與希望	鍾梅音著	散文
40.	夜讀雜記①②	何凡著	散文

三民文庫已刊行書目 (三)

81.	一樹紫花	葉蘋著	散文
82.	水晶夜	陳慧劍著	散文
83.	胡巡官的一天	金戈著	小說
84.	取者和予者	彭歌著	散文
85.	禪與老莊	吳怡著	哲學
86.	再見！秋水！	畢璞著	小說
87.	迦陵談詩①②	葉嘉瑩著	文學
88.	現代詩的欣賞①②	周伯乃著	文學
89.	兩張漫畫的啓示	耕心著	散文
90.	語小集	蕭冰著	散文
91.	社會調查與社會工作	龍冠海著	社會學
92.	勝利與還都	易君左著	回憶錄
93.	文學與藝術	趙滋蕃著	散文
94.	暢銷書	彭歌著	散文
95.	三國人物與故事	倪世槐著	歷史
96.	籠中讀秒	姚葳著	故事
97.	思想方法	秀河著	散文
98.	腓力浦的孩子	武陵溪著	時評傳記
99.	從香檳來的①②	彭歌著	小說
100.	從根救起	陳立夫著	論文
101.	文學欣賞的新途徑	李辰多著	文學
102.	象形文字	陳冠學編著	文字學
103.	六甲之冬	沙岡著	小說
104.	歐氛隨侍記①②	王長寶著	日記
105.	西洋美術史①②	徐代德譯	藝術
106.	生命的學問	牟宗三著	哲學
107.	孟武續筆	薩孟武著	散文
108.	德國現代詩選	李魁賢譯	新詩
109.	祝善集	彭歌著	散文
110.	校園裡的椰子樹	鄭清文著	小說
111.	行與言	桂裕著	雜文
112.	吳淞夜渡	孟絲著	小說
113.	仙人掌	胡品清著	散文
114.	理想和現實	毛子水著	論述
115.	班會之死	碧竹著	小說
116.	二涼亭	吳樹廉著	小說
117.	六十自述	鄭通知著	傳記
118.	悲劇的誕生	李長俊譯	哲學
119.	一束稻草	吳怡著	散文
120.	德國詩選	李魁賢譯	新詩

三民文庫已刊行書目 (二)

41.	寒花墜露	繆天華	著	小品文	
42.	中國歷代故事詩①②	邱燮友	著	文學	
43.	孟武隨筆	薩孟武	著	散文	
44.	西遊記與中國古代政治	薩孟武	著	歷史論述	
45.	怎樣用書簡	姜超嶽	著	書信	
46.	談書文論藝	趙滋蕃	著	散文	
47.	書中滋味	彭歌	著	散文	
48.	人間小品	趙滋蕃	著	散文	
49.	天國的夜市	余光中	著	新詩	
50.	大潮的兒女	易君左	著	回憶錄	
51.	黃	朱桂	著	散文	
52.	中國文化中與國法系	陳顧遠	著	法制史	
53.	火燒趙家樓	易君左	著	回憶錄	
54.	拋磚記	水晶	著	散文	
55.	風樓隨筆	鍾梅音	著	散文	
56.	那飄去的雲	張秀亞	著	小說	
57.	七月裡的新年	蕭綠石	著	散文	
58.	監察制度新發展	陶百川	著	政論	
59.	雪國	喬遷	譯	小說	
60.	我在利比亞	王琰如	著	遊記	
61.	綠色的年代	蕭綠石	著	散文	
62.	秀俠散文	祝秀俠	著	散文	
63.	雪地獵熊	段彩華	著	小說	
64.	弘一大師傳①②③	陳慧劍	著	傳記	
65.	俄回憶錄	王覺源	著	回憶錄	
66.	愛晚亭	謝冰瑩	著	小品文	
67.	墨趣集	孫如陵	著	散文	
68.	廬溝橋號角	易君左	著	回憶錄	
69.	遊記六篇	左舜生	著	遊記	
70.	世變建言	曾虛白	著	時事論述	
71.	藝術與愛情	張秀亞	著	小說	
72.	沒條理的人①②	譚振球	譯	哲學	
73.	中國文化叢談①②	錢穆	著	文化論集	
74.	紅紗燈	琦君	著	散文	
75.	青年的心聲	彭歌	著	散文	
76.	海濱秋	華羽	著	小說	
77.	傻門春	幼柏	著	散文	
78.	春到南天	葉曼	著	散文	
79.	默默遙情	趙滋蕃	著	短篇小說	
80.	展痕心影	曾虛白	著	散文	

三民文庫已刊行書目（五）

161.	水仙的獨白	胡品清著	散文
162.	希臘哲學史簡	李震著	哲學
163.	靈臺書簡	劉紹銘著	書簡
164.	春天是你們的	鍾梅音著	散文
165.	談文學	鄭騫等著	文學
166.	水仙辭	張秀亞著	散文
167.	德國文學散論	李魁賢著	新詩
168.	中國史學名著 ①②	錢穆著	歷史
169.	管窺書室學術論叢	顧翊群著	學術
170.	鐘	水晶著	散文
171.	旗有風集	漢客著	散文
172.	讀書與行路	彭歌著	散文
173.	南海遊踪	施翠峰著	遊記
174.	閑話閑話	洪炎秋著	文學
175.	迎頭趕上	陳立夫著譯	論文
176.	愛情力量及正義	王秀谷著譯	哲學
177.	青年與學問	唐君毅著	哲學
178.	靜軒時論選集	賴景瑚著譯	時評
179.	青年的路向	鄭鴻志華著	心理
180.	雨窗下的書	繆天瑞著	小品
181.	人性與心理	孟廣厚著	心理
182.	自信與自知	彭歌著	散文
183.	文藝與傳播	王鼎鈞著	散文
184.	人海聲光	張起鈞著	散文
185.	橫笛與豎琴的晌午	蓉子著	新詩
186.	音樂創作散記	黃友棣著	音樂
187.	芭琪的雕像	胡品清著	散文
188.	中國哲學與中國文化	成中英著	哲學
189.	舊金山的霧	謝冰瑩著	散文
190.	說中華民族之花果飄零	唐君毅著	文學
191.	詩經相同句及其影響	裴普賢著	文學
192.	科學眞理與人類價值	成中英著	哲學
119.	回顧錄 ①②③④	鄒魯著	傳記
194.	藝術零縑	劉其偉著	藝術
195.	白馬非馬	林正弘著	邏輯
196.	書生天地	陳鼎環著	散文
197.	王陽明哲學	蔡仁厚著	哲學
198.	童山詩集	邱燮友著	新詩
199.	海外憶舊	李白著	散文
200.	致被放逐者	彭歌著	散文

三民文庫已刊行書目 （四）

121.	樂藝	劉其偉著	藝術
122.	烽火夕陽紅	易君左著	回憶錄
123.	哲學與文化	吳經熊著	哲學
124.	危機時代的中西文化	顧翊羣著	文化論集
125.	自然的樂章	盧克彰著	散文
126.	筆之會	彭歌著	散文
127.	現代小說論	周伯乃著	論述
128.	美學與語言	趙天儀著	哲學
129.	一個主婦看美國	林慰君著	散文
130.	蘭隨苑筆	鍾梅音著	散文
131.	異鄉偶書①②	何秀煌 王劍芬著	散文
132.	詩心	黃永武著	文學
133.	近代人和事	吳相湘著	歷史
134.	白萩詩選	白萩著	新詩
135.	哲學三慧	方東美著	哲學
136.	綠窗寄語	謝冰瑩著	書信
137.	淺人淺言	洪炎秋著	散文
138.	危機時代國際貨幣金融論衡	顧翊羣著	經濟
139.	家庭法律問題叢談	董世芳著	法律
140.	書的光華	彭歌著	散文
141.	燈下	葉蟬貞著	散文
142.	民國人和事	吳相湘著	歷史
143.	詞箋	張夢機著	文學
144.	生命的光輝	謝冰瑩著	散文
145.	斯坦貝克携犬旅行	舒吉譯	遊記
146.	現代文學的播種者	吳詠九著	文學
147.	琴窗詩鈔	陳敏華著	新詩
148.	大衆傳播短簡	石永貴著	論述
149.	那兩顆心	林雪著	散文
150.	三生有幸	吳相湘著	傳記
151.	我及其他	劉枋著	散文
152.	現代詩散論	白萩著	新詩
153.	南海隨筆	梁容若著	散文
154.	論人	張肇祺著	文化哲學
155.	孤軍苦鬪記	毛振翔著	傳記
156.	囘春詞	彭歌著	散文
157.	中西社會經濟論衡	顧翊羣著	經濟
158.	宗教哲學	錢永祥譯	哲學
159.	反抗者①②	劉俊餘譯	論述
160.	五經四書要旨	盧元駿著	文學

新譯

古文觀止

師大教授 謝冰瑩
林明波
邱燮友
劉慶雲 同注

一、本書依據清人吳楚材原編，詳加校勘，重新注音標點分段，適合今人閱讀。

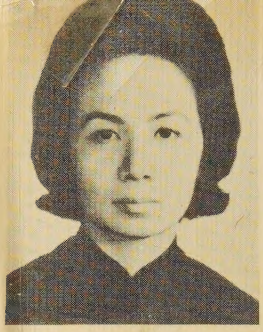
二、作者生平精詳，包括經歷、性情、品德、著述，以瞭解創作該篇的時代和背景。

三、註釋明確，讀古人文章，能渙然冰釋。

四、語譯流暢，文白對照，如同直譯。

五、作法分析，剖析文章結構、文體、名家評述，寫作技巧，啓示今人寫作的途徑。

GROCERY
$4.00



葉嘉瑩
1924年生
北平市人
北平輔仁大學國文系畢業
現任加拿大哥倫比亞大學教授

三民書局印行

Y0-CXS-264
GROCERY
4.00